

P. 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 44

1997



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Directorul publicației: REMUS NICULESCU

Comitet consultativ: VIRGIL CÂNDEA, ALEXANDRU DUȚU,
THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU,
DAN HĂULICĂ, DUMITRU NASTASE,
(Atena), PETRE NĂSTUREL (Paris), ANDREI
PIPPIDI, ANDREI PLEȘU, RĂZVAN
THEODORESCU, SORIN ULEA.

Comitet de redacție: ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, MAGDA
CÂRNECI, TEREZA SINIGALIA (secretara
comitetului), GHEORGHE VIDA, IOANA
VLASIU.

Secretar de redacție: DANIELA ARTĂREANU.

APARE O DATĂ PE AN



©, 1998, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
79717, București, Calea 13 Septembrie, nr. 13, C.P. 5-42

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 44

1997

S U M A R

MARINA SABADOS,	Din nou despre „comoara” de icoane de la Schitul Văleni – Piatra Neamț.....	3
IOANA IANCOVESCU,	„Această desfătăță, frumoasă și iscusită tindă”. Pictura pronaosului bisericii mari a mănăstirii Hurezi: o interpretare	33
IOANA VLASIU,	Accepții ale conceptului de futurism în critica de artă românească înainte de primul război mondial.....	53
ANDREI PINTILIE,	M. H. Maxy, un clasic al modernismului. Fragment de monografie.....	59

N O T E

MARIANA VIDA,	Un desen de Theodor Aman după pictorul veronez Battista del Moro	71
---------------	--	----

C R O N I C Ă

Expoziția <i>Miniatura și ornamentul manuscriselor</i> , București, Muzeul Național de Artă, martie–aprilie 1997 (Constanța Costea)	77
---	----

R E C E N Z I I

Michael Ilk, <i>Brâncuși, Tzara și avangarda românească</i> (Ioana Vlasiu)	78
Ludmila Toma, <i>Mihai Greu</i> (Gheorghe Vida)	79



21.957

DIN NOU DESPRE „COMOARA” DE ICOANE DE LA VĂLENI – PIATRA NEAMȚ*

de MARINA ILEANA SABADOS

În memoria lui I.D. Ștefănescu

În anul 1935, I.D. Ștefănescu descoperea schitul Văleni la îndemnul părintelui Constantin Matasă, reputatul arheolog din Piatra Neamț, și publica în revista *Byzantion* un studiu amplu referitor la acest schit și la „tezaurul” de icoane aflat în biserica de lemn *Schimbarea la Față*¹. În a doua parte a articolului, autorul propunea: 1) prezentarea, pe cât posibil sistematică, a unui material inedit și deosebit de interesant, cu identificări iconografice care anunțau pe autorul *Ilustrării liturghiilor*, atribuirii stilistice și propuneri de datare; 2) demonstrarea ipotezei acoperirii pereților bisericii de lemn de la Văleni cu icoane, astfel încât ansamblul să reproducă decorul mural al unui monument de cărămidă și piatră².

Acest articol a constituit o bază importantă pentru studiile ulterioare închinat icoanei moldovenești, atât prin bogatul material prezentat, cât și datorită interesantei ipoteze a decorării bisericii de lemn, cu icoane³.

Schitul „de peste râul Bistrița, ce este în fața Vânătorilor”⁴, cu hramul *Schimbarea la Față*, a fost ctitorit de Petru Rareș, după cum susține tradiția, întărită de menționarea acestui voievod în pomelnicul bisericii⁵, precum și de analiza stilistică a unora dintre icoanele păstrate aici. Documentele secolului al XVI-lea înregistrează o serie de alte donații și acte ctitoricești ale domnilor Moldovei, ceea ce justifică prezența acestora în pomelnicul schitului. Cei mai importanți au fost Alexandru Lăpușneanu, care înzestrează schitul cu teren împrejur⁶, Petru Șchiopul, care îi dăruiește o moară în satul vecin Dănești⁷, și Ieremia Movilă, cel de-al doilea ctitor important al mănăstirii după Petru Rareș, căci, în condițiile distrugerii bisericii, datorate, posibil, campaniei lui Mihai Viteazul⁸, acesta o reconstruiește, înzestrând-o, după cum vom vedea, cu iconostas și icoane.

* Articolul constituie textul dezvoltat al comunicării prezentate la Simpozionul Național de Istoria Artei, Cluj-Napoca, 7–10 octombrie 1993.

¹ I. D. Ștefănescu, *Le monastère de Râșca. Le trésor de Văleni*, în *Byzantion*, tome X (1935), fascicule 2, p. 567–590. Republicat în țară în traducerea prof. D. Ciomei, parțial, și anume, *Comoara de artă de la Văleni. Județul Neamț*, în *Anuarul Liceului de băieți Piatra Neamț*, pe anul 1935–1936. I. D. Ștefănescu a reluat acest subiect într-o formă redusă și fără modificări de conținut în articolul *Icoane de artă în Moldova*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XXXV, nr. 9–12, sept.–dec. 1959, p. 589–599 (în continuare *MMS*).

² Idem, *Le monastère...*, p. 573.

³ Vezi *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 142 și Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1976, p. 12 și 14, care preia *ad litteram* ipoteza lui I. D. Ștefănescu. Cercetări recente asupra picturii de icoane din Moldova (Constanța Costea, Marina Sabados) pornesc de la același material de referință.

⁴ DIR, *A. Moldova. Veac XVI*, vol. III, p. 130 (document din 1580, Ianuarie 27, de la Iancu Sasul); Idem, *Veac XVII*, vol. IV, p. 28 (document din 1616, August 22, de la Radu

Mihnea). Din cauză că în documentele de epocă schitul Văleni este numit destul de des schitul „de la Vânători”, el apare uneori în mod eronat, în literatura de specialitate, sub numele de schitul de la Vânători, făcându-se confuzie între cele două localități distincte situate simetric de o parte și de alta a râului Bistrița (ex. Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 912).

⁵ Cf. I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 570–571.

⁶ DIR, *A. Moldova. Veac XVI*, vol. II, p. 156–157 (document din 1560, Decembrie 21, de la Alexandru Lăpușneanu). Acest document l-a condus în mod eronat pe istoricul Al. Gonța, *O nouă ctitorie necunoscută a lui Alexandru Lăpușneanu: Mănăstirea de peste Vale de la Vânătorii Bistriței*, în *MMS*, nr. 3–4, 1966, p. 178–191, la concluzia că biserica schitului Văleni ar fi fost construită de Lăpușneanu.

⁷ DIR, *A. Moldova. Veac XVI*, vol. III, p. 40–41 (document din 1574, iulie 27, de la Petru Șchiopul). De asemenea, mențiune în pomelnic pentru anul 7082 = 1574 (vezi I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 571).

⁸ Vezi Al. Gonța, *op. cit.*, p. 183–189.

Schitul a fost populat dintotdeauna de călugărițe, dacă ar fi să menționăm în sprijinul acestei afirmații numai numeroasele documente emise cu ocazia îndelungatei dispute a maicilor de la Văleni cu călugăriile de la Bisericiani, privind posesiunea asupra satului Dănești⁹, dar și numele prezente în majoritatea inscripțiilor de pe icoane. Afiliat din secolul al XIX-lea mănăstirii Văratec, schitul Văleni este practic

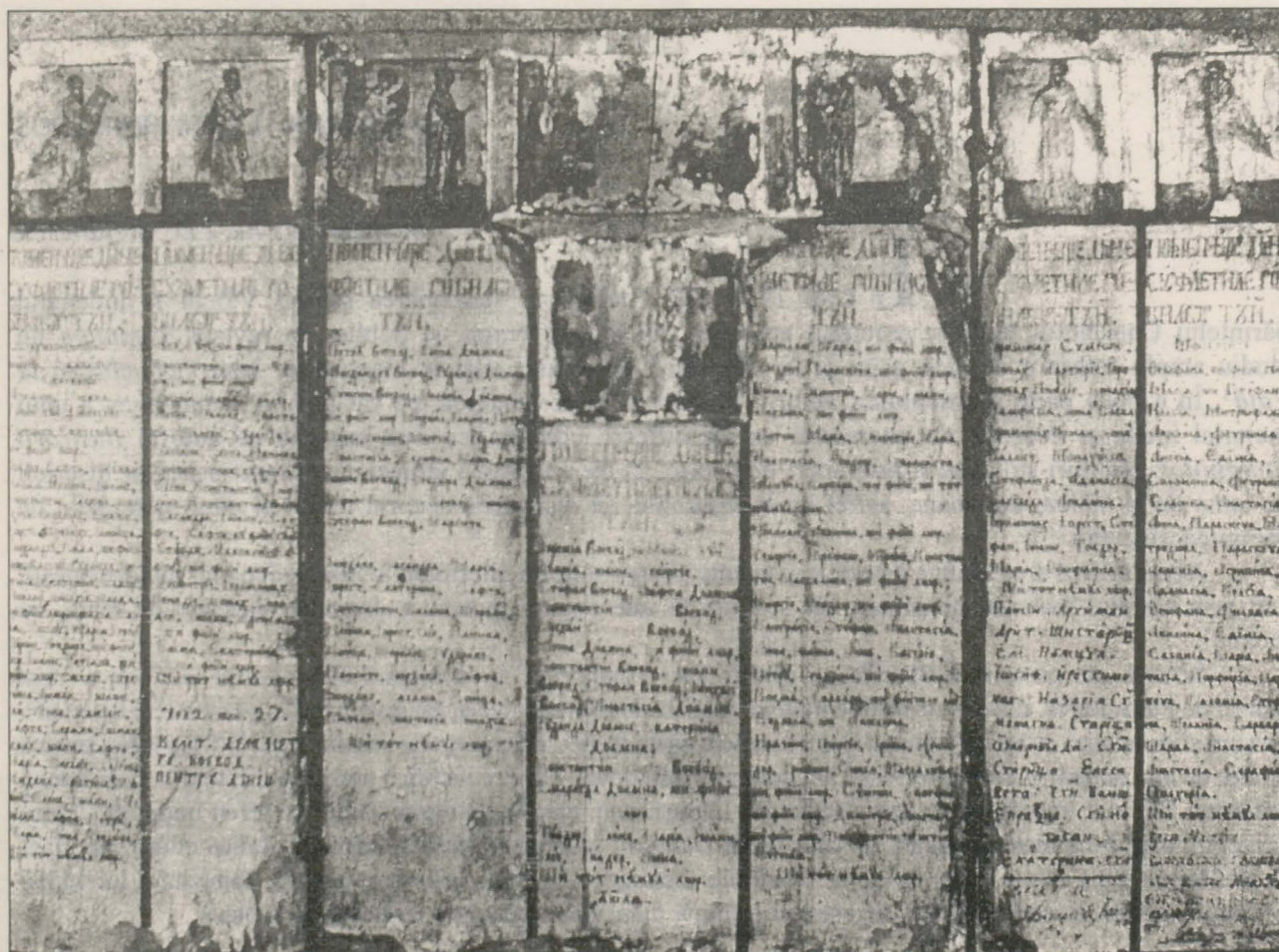


Fig. 1 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Pomelnicul schitului (inc. sec. XVII).

desființat în 1899, când maicile au fost transferate la Văratec și Agapia¹⁰, iar biserica a primit statutul de parohie.

Pomelnicul-triptic al schitului Văleni [Fig. 1], descris și comentat de I.D. Ștefănescu în studiul din *Byzantion*¹¹, datează din vremea lui Ieremia Movilă, de când s-a păstrat pictura, realizată în tehnica icoanei (tempera pe glet de ipsos aplicat direct pe lemn), în timp ce pomelnicul propriu-zis, caligrafiat pe pergamentul lipit pe lemn, a fost rescris în secolul al XIX-lea (1839 – an scris cu caractere chirilice în josul coloanei centrale), respectându-se textul original¹² și adăugându-se nume noi, după cum este de părere I. D. Ștefănescu, care presupune că acest pomelnic copiază sau rezumă un diptic anterior al ctitorilor, dovadă fiind menționarea lui Petru Rareș și a lui Alexandru Lăpușneanu.

⁹ O parte din documente sunt publicate de T. G. Bulat, *Din documentele Mănăstirii Văratec*, în *Arhivele Basarabiei*, VI/4, VI/1–3. Cf. Al. Gonța, *op. cit.*, p. 183–189.

¹⁰ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 569.

¹¹ El va fi descifrat ulterior și de Nicolae Iorga, *Veche artă moldovenească din finutul Neamțului*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, anul XXXII, fasc. 99, ian.-mart. 1939, p. 9 (în continuare BCMI), autorul afir-

mând în mod eronat că îl reproduce „acum pentru întâiași dată”.

¹² În coloana din stânga a panoului central sunt pomeniți Petru Voievod și Elena Doamna, iar dedesubt, Alexandru Voievod și Ruxandra Doamna; în coloana din mijloc a panoului central este amintit Ieremia Movilă, împreună cu familia (cf. I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 570).

În ceea ce privește pictura pomelnicului, autorul identifică redacția rezumată a temei *Deisis*, pe care o pune în legătură cu rugăciunea pentru morți și intercesiunea Maicii Domnului și a sfinților¹³, remarcând în caseta superioară substituirea reprezentării lui Iisus Hristos (Fiul Omului – Judecătorul) cu cea a Sfintei Treimi, înlocuire caracteristică epocii Movileștilor. I.D. Ștefănescu greșește însă, în bună măsură din cauza stării avansate de degradare a picturii, identificând aici *Sfânta Treime Noutestamentară*¹⁴, când, de



Fig. 2 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Pomelnicul schitului. *Sfânta Treime la stejarul din Mamvri*. Detaliu.

fapt, prezența clară a îngerului așezat în stânga scenei [Fig. 2], atestă reprezentarea *Sfintei Treimi Vechitestamentare* în formula iconografică *Cina la Mamvri*. Sub compoziția *Deisis*, se observă din ce în ce mai greu ilustrarea hramului bisericii din Văleni – *Schimbarea la Față*. Stilul picturii, cu evidente trimiteri la miniaturile de la sfârșitul veacului al XVI-lea și începutul celui următor, constituie un argument în plus pentru datarea documentului¹⁵.

La data publicării articolului din *Byzantion* (1935), I.D. Ștefănescu mai găsea la Văleni 139 de icoane, dintre care 105 păstrate în forma originală și 34 repictate în sec. XX¹⁶. O parte dintre aceste icoane, este de părere autorul, a constituit decorul a două iconostase, din sec. XVI și, respectiv, din vremea lui Ieremia Movilă (ulterior, I.D. Ștefănescu se referă și la un al treilea iconostas de la mijlocul secolului al XVII-lea¹⁷). Restul icoanelor acoperea pereții bisericii de lemn pe două-trei rânduri, de o manieră nemaiîntâlnită până atunci: „Dans d'autres cas, des icones sur bois donnent les sujets essentiels. Elles forment l'iconostase et décorent la paroi Est du sanctuaire, les parois Nord et Est de la nef et l'entrée. Elles sont rarement plus d'une douzaine. A Văleni, et cela est très curieux, de nombreuses icones ont revêtu toutes les parois, au sanctuaire, dans la nef et au narthex. Elles formaient un ensemble

¹³ *Ibidem*, p. 572.

¹⁴ *Ibidem*, p. 570.

¹⁵ *Ibidem*. Vezi și Constanța Costea, *La sfârșitul unui secol de erudiție: pictura de icoane din Moldova în timpul lui Ieremia Movilă. „Ambianța Suceviței”*, în *Ars Transsilvaniae*, III/1993, p. 82.

¹⁶ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 573. Repictările,

stângace și grosiere, aparțin unei singure persoane, probabil un localnic; executate în ulei, este posibil ca ele să nu fi deteriorat grav pictura originală, care, prin restaurare, ar putea fi recuperată. Autorul afirmă că alte 30 de icoane, provenind de la Văleni, se aflau la Agapia, în biserici și case particulare, dar, din nefericire, majoritatea s-a pierdut.

¹⁷ *Ibidem*, p. 581.

bien lié et reproduisaient le décor mural d'un monument de briques et de pierre"¹⁸ (subl. ns.). Ansamblul era compus – susține I. D. Ștefănescu – din icoane care au aparținut primei biserici din secolul al XVI-lea, altele realizate pentru biserica lui Ieremia Movilă, un al treilea grup datând din veacul al XVII-lea și, în fine, câteva icoane care formează un grup databil la începutul sec. XIX¹⁹.

Azi, după 60 de ani de la publicarea articolului închinat „tezaurului” de la Văleni, acesta mai păstrează abia 71 de piese²⁰, dintre care o parte se află la biserica din Văleni, celelalte fiind răspândite în urmă cu mai mult de două decenii în colecțiile mănăstirești ale Mitropoliei Moldovei și Bucovinei de la Iași, Bistrița, Agapia și Văratec²¹. În aceste condiții, reconstituirea demonstrației lui I.D. Ștefănescu s-a dovedit a fi anevoioasă și, pe alocuri, imposibil de recuperat. Dintre cele 71 de icoane și alte obiecte de cult din secolele XVI–XVII, care s-au mai păstrat, au putut fi identificate în articolul din *Byzantion* doar 58 de piese²².

Cercetările întreprinse în ultimii ani au dus la reconstituirea fragmentară a două iconostase, celelalte icoane exprimând mai mult sau mai puțin utilitatea în cadrul unui eventual program iconografic tradițional.

Schitul Văleni a avut, într-adevăr, la interval de 60–70 de ani, două iconostase, așa cum afirmase I.D. Ștefănescu. Primul a aparținut bisericii de lemn ctitorite de Petru Rareș, care era o construcție destul de mică, dat fiind că la trecerea din absida altarului în naos, lățimea nu depășea 3,5 m²³. Tâmpla era și ea de mici proporții, ceea ce explică dimensiunile foarte reduse ale ușilor împărătești, atribuite de I.D. Ștefănescu unui paraclis și datate inexplicabil în sec. XIX²⁴. În ciuda stângăciei artistului, compoziția, reprezentând *Buna Vestire* cu profeții David și Solomon, poartă pecetea epocii rareșiene, atât prin punerea în plină pagină a personajelor care sunt proiectate pe fondul de aur, cât și prin tratarea geometrizantă a drapajelor, într-o manieră care amintește de faldurile tubulare din pictura Moldoviței. Ușile primei tâmpole de la Văleni își găsesc un corespondent iconografic în cazul ușilor de la Cărligul-Roman (azi la Muzeul Național de Artă al României)²⁵.

Presupun că aceiași iconostas i-au aparținut următoarele trei icoane prăznicare: *Botezul Domnului* (azi la Văratec), *Schimbarea la Față* (în prezent la Agapia) și *Înălțarea Domnului* (aflată acum la Bistrița)²⁶. Icoanele au dimensiuni aproape egale, în jur de 35,5 × 28 cm, și prezintă un profil reliefat al cadrului, identic. Analiza stilistică relevă aceeași tipologie compozițională, în care personajele sunt concentrate într-un plan unic – chiar dacă, reprezentate în perspectivă corală – în timp ce elementele de peisaj formează în fundal un ecran pe care se proiectează figurile din prim-plan. Simplificarea la maximum a coordonatelor spațiale ale imaginii, precum și orientarea atenției asupra personajelor distribuite în episodul biblic ilustrat, constituie o caracteristică dominantă a stilului picturii din epoca rareșiană. La acestea se adaugă preferința pentru modelajul plastic al figurilor și drapajelor care sunt îngrijit executate până la detaliu.

În sfârșit, friza *Marea Deisis* a tâmpolei lui Petru Rareș s-a păstrat aproape integral (la Văleni), cu excepția unei icoane: sfinții diaconi Roman și Ștefan, sfinții apostoli Toma și Iacov, sfinții apostoli Andrei și Marcu, sfinții apostoli Matei și Petru, lipsește icoana Sfintei Fecioare cu arhanghelul Mihail, pendent al

¹⁸ *Ibidem*, p. 573.

¹⁹ *Ibidem*, p. 574 și 589.

²⁰ Dintre care: 65 de icoane, ușile împărătești sculptate ale iconostasului din vremea Movileștilor, pomelnicul schitului, o cruce de ceremonii și o cruce de mână pictată, un analoghion hexagonal pictat, de la începutul sec. XVII, și un însemn heraldic, sculptat în lemn și poleit cu foiță aurie, care reprezintă un corb cruciat având proiectat pe aripa stângă capul de bour cu stea între coame; probabil aceasta este piesa pe care I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 579, o identifică cu „stema lui Ieremia Movilă” (păstrată azi incomplet, fără coroană și vrejul de acant, amintite în descriere). Acest număr (71 de piese) nu cuprinde și icoanele datând din secolul al XIX-lea, aflate la Văleni.

²¹ Acestora li se adaugă biserica *Adormirea Maicii Domnului* (*Precista*) din Piatra Neamț, unde am găsit icoana *Sfântul Gheorghe pe tron încoronat de îngeri* (44 × 33 cm; nr. inv. I 369), pe care am identificat-o ca

aparținând „grupului Văleni”, datorită aceleiași repictări rudimentare de la începutul sec. XX, precum și unor trăsături specifice secolului al XVI-lea (un singur blat gros fără traverse, câmp adâncit, temă iconografică). Repartiția actuală a icoanelor și a celorlalte obiecte care au aparținut schitului Văleni este prezentată în anexă, la sfârșitul articolului.

²² Identificările sunt relative în cazurile în care datele caracteristice ale icoanelor (dimensiuni, detalii iconografice etc.) sunt insuficiente.

²³ Este concluzia la care se ajunge măsurând lățimea frizei *Marea Deisis*: 11 icoane × cca 30 cm = 330 cm.

²⁴ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 588. Dimensiunile ușilor împărătești sunt 116,3 × 65,6 cm.

²⁵ M. I. Sabados, *La peinture d'icônes au temps de Pierre Rareș*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, XXXI, 1994, p. 50–51, 63 și 71, fig. 27 și 28 (în continuare RRHA/BA).

²⁶ *Ibidem*, p. 52 și 71, fig. 30, 31 și 32.

cele care îl reprezintă pe sfântul Ioan Botezătorul cu arhanghelul Gavriil, ambele flancând inițial icoana centrală a lui Iisus pe tron (din spatele căruia se văd doi îngeri) – pe care I.D. Ștefănescu, găsind-o în pronaos, nu a relaționat-o de vreun iconostas²⁷ –, sfinții apostoli Pavel și Ioan (repictată în întregime), sfinții apostoli Luca și Simon, sfinții apostoli Vartolomeu și Filip²⁸ și sfinții diaconi Prohor și Amon²⁹. Așadar, apostolii și diaconii – respectiv, Maica Domnului și Înaintemergătorul cu arhanghelii – sunt grupați doi câte doi, reprezentați în picioare, îndreptându-se spre Iisus Hristos, care tronează la mijlocul frizei. Mișcările sfinților sunt variate, iar ca o particularitate, se remarcă faptul că desenul se „prelinge” dincolo de câmpul adâncit al icoanei, pe cadrul reliefat. Datarea și încadrarea stilistică a frizei *Marea Deisis* a primului iconostas de la Văleni a fost facilitată de studiul comparativ cu grupul omonim al tâmplei mănăstirii Humorului și, prin aceasta, cu pictura murală de la Humor (1535)³⁰.

Înlocuirea unei tâmplice la un interval de timp atât de scurt (60–70 de ani) nu se putea datora decât distrugerii parțiale sau totale a primului ansamblu sau refacerii construcției bisericii, cea de-a doua motivație fiind cazul de la Văleni. Se pare că noua clădire ridicată imediat după 1600 era mai mare decât prima, căci de astă dată lățimea iconostasului măsoară cca 4,5 m. Acestui ansamblu îi aparțin ușile împărătești sculptate, foarte asemănătoare din punctul de vedere al decorației, cum observase I.D. Ștefănescu³¹, ușilor împărătești de la Voroneț sau analoghioanelor de la Moldovița, dar care nu pot fi datate în vremea lui Petru Rareș³², căci repertoriul de motive întâlnit aici – inspirat din ornamentica ceramicii de Iznik – s-a răspândit în Moldova abia în a doua jumătate a sec. XVI³³.

Iconostasul din vremea lui Ieremia Movilă îi aparțin cele patru icoane împărătești aflate azi în muzeul mănăstirii Văratec: *Deisis cu apostolii*, *Maica Domnului cu Pruncul înconjurată de profeți*, *Schimbarea la Față* (icoana de hram) și *Sfântul Nicolae* (icoană repictată integral la începutul acestui veac). I.D. Ștefănescu le datează în studiul său la începutul secolului al XVI-lea³⁴ și această judecată



Fig. 3 – Bistrița-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii. Icoana prăznicară *Coborârea la iad* (iconostasul schitului Văleni, din vremea Movileștilor).

²⁷ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 587.

²⁸ Dimensiunile icoanelor cu apostoli sunt de aproximativ 46,5 × 30 cm (34,5 cm, pentru icoana *Iisus Judecător*).

²⁹ Icoanele cu sfinți diaconi cădelnițând, dispuse la capetele frizei *Marea Deisis*, sunt prezente în aproape toate iconostasele din sec. XVI și de la începutul sec. XVII, păstrate până azi (Humor, Văleni I/epoca Rareș, Văleni II/epoca Movileștilor, Vânători-Piatra Neamț, excepție făcând tâmpla de la Moldovița). Vezi M.I. Sabados, *Iconografia temei Deisis în pictura pe lemn din Moldova secolului XVI*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Seria *Artă Plastică*, 40, 1993, p. 36, n. 40 (în continuare SCIA/AP). Prezența diaconilor în friza *Marea Deisis* a iconostasului este justificată de semnificația temei, legată de rugăciunile de intercesiune din slujba Liturghiei (vezi Th. von Bogyay, *Deësis*, în *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*,

Band I, Stuttgart, 1966, col. 1182 și 1186).

³⁰ M. I. Sabados, *La peinture...*, p. 52, 62 și 71, fig. 33 și 34. Pentru ilustrație, vezi și eadem, *Iconografia temei Deisis...*, fig. 16–17.

³¹ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 574, pl. XIX.

³² *Ibidem*.

³³ Corina Nicolescu, *Ceramica otomană de Iznik din secolele XVI–XVII, găsită în Moldova*, în *Arheologia Moldovei*, V, 1967, p. 287–308.

³⁴ I.D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 575–579. Aprecierea propunerii de datare a autorului se face din context și doar în cazul icoanei *Schimbarea la Față*, (p. 579), în mod explicit. Totuși, descriind icoana *Hodighitriei*, I. D. Ștefănescu observă că „La forme du cou et l'exécution des chers rappellent la technique des peintures murales de Sucevița” (p. 576).



Fig. 4 – Bistrița-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii. Icoana prăznicară *Înălțarea Domnului* (iconostasul schitului Văleni, din vremea lui Petru Rareș).

stilistică diferită față de pictura din timpul lui Petru Rareș³⁶. „(...) Tratarea în hașuri aurii, «livrescă» și (...) noua raportare la spațiu «a figurilor», inducând un sentiment al imensității” sunt trăsături caracteristice ale picturii de icoane, considerată parte integrantă a fenomenului artistic elaborat în mediul cărturăresc din timpul lui Ieremia Movilă³⁷.

Dintre icoanele prăznicare nealterate de repictări, păstrate până azi, o singură piesă ar putea corespunde celui de-al doilea iconostas al schitului Văleni (în 1935, I.D. Ștefănescu identifica 10 icoane prăznicare „neatinse”, din vremea lui Ieremia Movilă): *Coborârea la iad*, aflată în prezent în muzeul mănăstirii Bistrița [Fig. 3]. I.D. Ștefănescu o menționează, comparând-o cu *Înălțarea Domnului*³⁸, care însă, așa cum am văzut deja, aparține stilistic epocii lui Petru Rareș [Fig. 4]. În schimb, *Învierea* de la Bistrița se încadrează cromatic și grafic tipologiei stilistice a icoanelor împărătești menționate mai sus, cât și a celor care formează *Marea Deisis*³⁹.

Cea de-a doua serie de icoane cu apostoli de la Văleni, datată de I.D. Ștefănescu în prima jumătate a secolului al XVII-lea⁴⁰, reprezintă o replică fidelă a *Marii Deisis* din prima tâmplă: sfinții diaconi Parmen și Nicanul (sic!), sfinții apostoli Toma și Vartolomeu, sfinții apostoli Andrei și Marcu, sfinții apostoli Matei și Pavel (ultimul schimbând locul tradițional cu sf. Petru), Maica Domnului cu arhanghelul Mihail, Iisus Judecător (de asemenea, șezând, dar pe o banchetă, și neînsoțit de îngeri), sfântul Ioan Botezătorul cu arhanghelul Gavriil, sfinții apostoli Petru și Ioan, sfinții apostoli Luca și

este preluată mai târziu de Corina Nicolescu³⁵. Comparând însă *Hodighitria* cu icoane date prin inscripții în prima jumătate a secolului al XVI-lea (icoana de la Urisiu, din 1539, sau *Maica Domnului cu Pruncul* de la Siliștea, 1549), este evidentă o ușoară diminuare a monumentalității figurii centrale, pe fondul execuției preponderent grafice a drapajelor și a unei tratări plastice sumare, în cazul modelajelor fizionomice. Cu atât mai deosebită, în ceea ce privește compoziția spațială, este icoana de hram *Schimbarea la Față*. Remarcasem, privind icoanele prăznicare ale primului iconostas de la Văleni, că pictorul ignora raporturile spațiale dintre personaje sau pe cele ale personajelor față de fundal, creând un plan unic, proiectat pe fundalul câmpului compozițional. În cazul icoanei de hram de la Văleni, avem însă de-a face cu o nouă viziune asupra compoziției spațiale, în care planurile se eșalonează spre fundal, intercalând astfel, în mod fizic, episoade derulate în timp (venirea lui Iisus cu apostolii pe Muntele Tabor, apoi plecarea acestora, după momentul transfigurării). O experiență asemănătoare se petrecuse în al treilea sfert al veacului al XVI-lea, în pictura murală a bisericii *Sfânta Paraschiva* de la Roman, marcând o viziune

³⁵ Corina Nicolescu, *Icoane vechi...*, p. 14; cat. nr. 8 și 9, fig. 1 și, respectiv, 8. Autoarea circumscrie datarea în perioada domniei lui Petru Rareș.

³⁶ M. I. Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, editată de Episcopia Romanului și Hușilor, 1990, p. 79, 81 și 85.

³⁷ Constanța Costea, *op. cit.*, p. 82–83.

³⁸ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 580.

³⁹ De altfel, nici dimensiunile indicate de autor nu corespund ambelor piese: 36 × 28 cm sunt dimensiunile icoanei *Înălțarea Domnului*, în timp ce *Coborârea la iad* măsoară 41,3 × 34,5 cm, fiind așadar sensibil mai mare, în concordanță cu proporțiile tâmpelii de la începutul secolului al XVII-lea.

⁴⁰ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 587.

Simon, sfinții apostoli Toma⁴¹ și Hilip (sic!), sfinții diaconi Ștefan și Prohor⁴². Din nou, abordarea stilistică marchează o schimbare de viziune față de modelul din prima jumătate a veacului: siluetele sunt sensibil alungite, iar tratamentul drapajelor operează în pete de culoare valorate schematic, într-o viziune preponderent grafică.

Lipsa oricărui martor care să ateste existența frizei icoanelor cu prooroci în tâmpilele de la schitul Văleni este un fapt consemnat și de I.D. Ștefănescu în 1935⁴³ și este posibil, cel puțin în cazul primului iconostas, ca aceasta să nici nu fi existat în formula originală, dacă facem comparație cu tâmpla de la Humor, din al doilea sfert al secolului al XVI-lea⁴⁴.

Printre celelalte 35 de icoane păstrate din „tezaurul” descoperit de I.D. Ștefănescu, nu am putut identifica cele trei icoane împărătești „grossièrement repeintes”, datate prin inscripție în vremea lui Vasile Lupu, așa cum indică autorul⁴⁵. De altfel, nici dimensiunile – care nu depășesc 51 cm în lungime și 40 cm în lățime – nu permit identificarea vreunei icoane împărătești, nici măcar printre cele repictate. Există, în schimb, icoana *Maica Domnului cu Pruncul-Glykophilousa*, aflată în prezent la muzeul mănăstirii Bistrița-Neamț, nerepictată, pe care dimensiunile (47 × 32,5 cm) nu o recomandă pentru funcția de icoană împărătească, atribuită de I.D. Ștefănescu⁴⁶. Nici iconografia acesteia nu susține aserțiunea autorului, căci, de obicei, Maica Domnului cu Pruncul, în icoanele împărătești din secolele XVI–XVII, este însoțită de 12 profeți mesianici, pe când aici, lateralele icoanei înfățișează alături de doi profeți, pe sf. Ioan Botezătorul, apostolul Petru, doi mucenici militari și doi arhierici, ceea ce indică o comandă și o destinație specială dată piesei. O analiză stilistică sumară particularizează pictura acestei icoane în contextul „grupului Văleni”: trăsăturile fizionomice exprimă o severitate de nuanță orientală; fundalul icoanei este supraîncărcat de o decorație modelată în glet, care imită tehnica filigranului și pe care nu o mai întâlnim în nici un alt caz la Văleni. Este posibil ca icoana să fi avut o destinație privată, după cum sugerează îndecosebi iconografia. În aceste condiții, astăzi nu se mai poate vorbi despre un al treilea iconostas al schitului Văleni, datând de la mijlocul secolului al XVII-lea.

Este adevărat că partea cea mai interesantă a articolului lui I.D. Ștefănescu referitor la icoanele de la Văleni o constituie demonstrarea ipotezei formulate de autor încă de la început, și anume, decorarea pereților bisericii de lemn cu icoane, conform programului iconografic al picturii murale.

Astfel, în altar erau prezentate icoane a căror temă avea semnificație eshatologică (*Tronul Hetimasiei, Mântuitorul* – icoană de la începutul secolului al XIX-lea) și altele care ilustrau slujba Liturghiei (*Cei Trei Ierarhi*⁴⁷, flancată de două icoane cu sfinți diaconi⁴⁸) și tema Întrupării (*Rugul arzând* și „*Zid ești fecioarelor*” – ilustrarea icosului X al *Acatistului Bunei Vestiri*). În nișele proscomidiei și diaconiconului, I.D. Ștefănescu remarcase icoanele *Iisus Împărat al Slavei* – ilustrarea „Troparului apolysis al proscomidiei”⁴⁹ și, respectiv, *Sfântul Ilie hrănit de corb în pustiu*⁵⁰. Mai confuză apare justificarea prezenței în altar a unor icoane prăznicare și cu sfinți, care ar fi constituit „ilustrarea calendarului”, printre care I.D. Ștefănescu amintește *Maica Domnului cu Pruncul, Soborul sfinților arhangheli*⁵¹, *Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul, Înălțarea Sfintei Cruci*⁵².

⁴¹ Este evidentă inadvertența de redactare, apostolul fiind, prin reducere, Iacov.

⁴² Lungimea acestor icoane variază între 64,5 și 65,5 cm, iar lățimea – între 40,6 și 45,6 cm, cu excepția icoanelor de la extremități, care sunt mai înguste (36,4 și 38,9 cm), și a icoanei *Iisus Judecător* (34 cm).

⁴³ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 580.

⁴⁴ M. I. Sabados, *La peinture...*, p. 38.

⁴⁵ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 581, vorbește despre „un second iconostase qui date du milieu du XVII^e siècle. On en garde trois icones impériales, grossièrement repeintes, qu'une inscription date du règne du prince Basile Lupu...”.

⁴⁶ *Ibidem*, pl. XXVI.

⁴⁷ Se precizează că icoana este „refăcută”, dar singura icoană aparținând „grupului Văleni”, care înfățișează pe cei trei ierarhi Vasile, Grigore și Ioan (azi aflată în muzeul

mănăstirii Agapia), nu prezintă nici o repictare.

⁴⁸ Dintre cele două icoane, este descrisă cea reprezentând pe sfinții Prohor și Timon (I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 583, pl. XXVIII), care, așa cum am văzut deja, aparține tâmpilei din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

⁴⁹ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 584.

⁵⁰ Deși icoana nu pare să fi fost restaurată, poate doar curățată, azi este vizibil și corbul cu hrana în cioc pentru sf. Ilie, pe care I. D. Ștefănescu nu-l văzuse în 1935, ceea ce îl făcuse să exclare că pictorul nu știa ce picta (I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 584).

⁵¹ Este ciudat faptul că autorul vorbește despre această icoană – pe spatele căreia este pictată tema „*Zid ești fecioarelor*”, amintită câteva rânduri mai sus – ca și cum cele două imagini ar fi putut fi expuse concomitent, sau, ca și cum ar fi vorba de două piese diferite.

⁵² I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 585.

Printre icoanele repictate expuse în naos, I.D. Ștefănescu distinge trei, păstrate în forma originală, al căror subiect se încadrează programului iconografic al naosului: *Arestarea lui Iisus, Sfânta Paraschiva cu mucenițe și cuvioase și Sfinții Împărați Constantin și Elena*⁵³. Deasupra ușii de trecere spre pronaos era expusă *Adormirea Maicii Domnului*, o icoană repictată, în timp ce ușa era încadrată de două icoane lungi și înguste reprezentând pe Iisus Hristos (*Deisis*) și, respectiv, *Maica Domnului cu Pruncul* înfățișată în picioare⁵⁴.

Prezentarea icoanelor din pronaos nu se mai conduce, însă, după un program iconografic tipic. Este menționată din nou o icoană reprezentând un sobor de îngeri, alta cu tema *Deisis*, „qui a dû être accrochée sur la paroi Sud du naos, du côté du diaconicon”⁵⁵, trei icoane care, de fapt, – am demonstrat mai sus – fac parte din cele două tâmpile de la Văleni (*Iisus pe tron*, atât icoana din tâmpla lui Rareș, cât și cea din iconostasul Movileștilor, și „*Fecioara urmată de un înger*”, desigur, aparținând frizei *Marea Deisis* de la începutul secolului al XVII-lea), de asemenea, *Schimbarea la Față* (o icoană probabil dispărută, căci n-am reușit s-o identific – după dimensiunile indicate, 18 × 23 cm – printre icoanele păstrate, cu această temă), „*l'Hétimasie*” („grossièrement repeinte”)⁵⁶, „et plusieurs autres icones abîmées”. În sfârșit, ultimele icoane considerate de I.D. Ștefănescu ca fiind destinate pronaosului sunt *Izgonirea primilor oameni din Rai* (1614), *Sfânta Paraschiva încoronată de înger*, *Schimbarea la Față*, – o icoană lungă și îngustă (96/40 cm), a cărei prezență în spațiul pronaosului nu este comentată de autor – și *Maica Domnului cu Pruncul*, despre care nu aflăm nici un detaliu de identificare⁵⁷.

Din păcate, astăzi, această demonstrație nu mai poate fi reconstituită, din mai multe motive: 1) s-au pierdut unele piese dintre cele menționate în 1935⁵⁸; 2) în demonstrație erau cuprinse și icoane care s-au dovedit a fi făcut parte dintr-unul din cele două iconostase; 3) analiza includea în programul iconografic și piese din secolul al XIX-lea, ceea ce pune sub semnul întrebării scopul final la demonstrației, și anume, dacă autorul consideră acest program ca fiind constituit la un moment dat, ca expresie a unei gândiri unitare, ori s-a format în timp, prin adăugarea succesivă a icoanelor care au alcătuit în final ansamblul; 4) în fine, 13 dintre icoanele repictate integral la începutul secolului al XX-lea nu prezintă nici un indiciu de datare, făcând imposibilă orice încercare de încadrare stilistică⁵⁹.

De la bun început se poate spune că majoritatea icoanelor atribuite „grupului Văleni”⁶⁰, care nu prezintă indicii a fi făcut parte din vreunul dintre iconostase, atât cele neatinse de repictări, cât și unele repictate, care permit totuși încadrarea stilistică⁶¹, formează un grup unitar, databil la sfârșitul secolului XVI și începutul veacului următor. Câteva icoane sunt chiar datate prin inscripții: *Înălțarea Sfintei Cruci* (azi la Bistrița) – 1613⁶², *Împărtășirea apostolilor* (aflată la Văratec) – 1613⁶³, *Izgonirea din Rai*

⁵³ *Ibidem*, p. 585–587.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 587.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*. I. D. Ștefănescu se referă probabil la icoana *Duminica tuturor sfinților* (aflată în depozitul mănăstirii Văratec), care, într-adevăr, este repictată parțial.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 588.

⁵⁸ Este și cazul icoanei *Tronul Hetimasiei* („le Siège d'en haut”), reproducă în planșa XXVII, care se afla în 1935 în altar, deasupra ferestrei de est.

⁵⁹ Aceste icoane sunt: la biserica *Schimbarea la Față* din Văleni – *Buna Vestire* (36,5 × 29,3 cm); *Sfânta Paraschiva* (36,8 × 28,4 cm); *Buna Vestire* (44 × 31,5 cm); *Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul* (42,7 × 34,4 cm); *Cei 40 de mucenici* (67 × 43,9 cm); în colecția mănăstirii Văratec – *Coborârea la iad* (36,5 × 28,8 cm); *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (38,6 × 31,8 cm); *Întâmpinarea Domnului* (36,7 × 28,8 cm); *Intrarea Maicii Domnului în Biserică* (40 × 30,7 cm); *Adormirea Maicii Domnului* (41,8 × 30,4 cm); *Soborul arhanghelilor* (44,8 × 36,6 cm); *A treia aflare a capului sf. Ioan Botezătorul* (40,1 × 34,1 cm); la biserica *Precista* din Piatra Neamț – *Sfântul Gheorghe pe tron* (44,2 × 33,2 cm). Starea de conservare a acestor icoane nu permite nici o considerație de ordin iconografic și stilistic și, în consecință, nici o raportare la funcția lor în biserică.

⁶⁰ Patru icoane din acest grup fac notă distinctă: pe de o parte, cele trei icoane aflate la Palatul Mitropoliei din Iași –

Deisis, *Maica Domnului cu Pruncul-Nikopoia* și *Schimbarea la Față*, a căror datare coboară până în prima jumătate a secolului al XVI-lea (după cum voi argumenta mai târziu) – și, pe de altă parte, icoana de la Bistrița, *Maica Domnului cu Pruncul-Glykophilousa*, care, chiar dacă datează din prima jumătate a secolului al XVII-lea, nu se însoțește stilistic cu pictura de la Văleni. Analiza prezentă nu ia în considerare icoanele din secolul al XIX-lea la care se referă studiul din 1935 sau care se găsesc în biserica de la Văleni.

⁶¹ Acestea sunt: *Împărtășirea apostolilor cu vin* (40,1 × 34,2 cm; dataată prin inscripție în anul 1613, aflată la mănăstirea Văratec); *Duminica tuturor sfinților* (43,5 × 32,8 cm; de asemenea, în colecția Văratec); icoana pictată pe ambele fețe *Maica Domnului cu Pruncul-Hodighitria* (repictată integral) și *Schimbarea la Față* (repictată parțial: 33,6 × 27,1 cm; păstrată la Văleni).

⁶² Textul inscripției: „+СѢА [H]КОНЪ. СЪТВОРИ. ГАЛОМІА. В[Ъ] Л[ЪТ]. ХЗРКА. ВЪ ДНЫ. БА[А]ГОЧ(С)ТНВАГО И ХРІСТОЛЮБНВАГО [W(Н) СТЕФАНЪ. ВОНВОДА М[Ъ]С[А]У[Ъ] М[А]РТ[ІЕ] І Д[Ъ]НЫ. ПИ(С)[АА] ГАНГ[О]РЪ ЗЪР[Р]АВОУ”. („Această icoană a făcut-o Salomia, la anul 7121 <1613>, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului Io Ștefan Voievod, luna martie, 10 zile. A pictat Gligorea Zugravu”).

⁶³ Inscripție păstrată parțial, din care se mai descifrează: „....МОНАХІА СТЕФАН[А],.. БА[А]ГОЧ(С)ТНВАГО И Х[Р]И[СТ]ОЛЮБНВАГО... ХЗРКА... (....Monahia Ștefana ... binecinstitorul și de Hristos iubitorul ... 7121 <1613>”).

(păstrată la Văleni) – 1614⁶⁴ și, cu unele rezerve, *Cei Trei Ierarhi Vasile, Grigore și Ioan* (mănăstirea Agapia) – 1599⁶⁵. În cazul celorlalte piese atribuirea s-a făcut pe baza unor particularități iconografice și stilistice la care se va face referire la momentul potrivit.

Fiind vorba, așadar, de un grup omogen – definit cronologic, cu rezervă în ceea ce privește exemplarele repictate – este firesc să presupunem că destinațiile icoanelor, corespunzând necesităților cultului, nu se suprapuneau. Identificarea acestora este desigur un demers dificil, pe care însă îl propun în continuare.



Fig. 5 – Văratec-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii. Icoana *Împărtășirea apostolilor* (1613).

Icoanele *Iisus-Împărat al Slavei*⁶⁶ și *Împărtășirea apostolilor* prezintă două teme iconografice împrumutate direct din programul picturii murale din altar. I.D. Ștefănescu o cunoscuse pe prima și atribuirea sa decorării proscomidiei reprezintă unul dintre cele mai concludente argumente aduse în

⁶⁴ Textul inscripției de danie: “† СІА ИКОИЖ СЪТВОРИ ДОРОДА · МОИХІА · ВЪ Д[Ъ]НЫ · Б[ЛА]Г(О)ЧИСТИВАГО · И ХР[ИСТО]ЛЮБИВАГО · ІЇ(Н) СТЕФ[АН]Ъ В[ОИ]В[ОДА] · Л[Ъ]Т[Ъ] · ХЗР[Ъ]КЕ · М(Ъ)С[А]Ц[Ъ] ФЕ[ВР]АРІЕ · КЕ · ДНЬ” („Această icoană a făcut-o Doroda monahia, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului Io Ștefan Voievod, anul 7122 (1614) luna februarie, 22 de zile”).

⁶⁵ Pe spatele icoanei am aflat o însemnare foarte greu lisibilă, scrisă cursiv, cu negru, la sfârșitul căreia am descifrat:

“... ЛѢ(Т) ХЗРЗ” („...anul 7107 (1599)”).

⁶⁶ I. D. Ștefănescu folosește terminologia occidentală a temei – „Christ de Pitié”. Am preferat denumirea folosită în iconografia orientală (S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, în *Revue des Études Byzantines*, tome XXVI, 1968, p. 301–302), regăsită, de altfel, și în inscripția de pe crucea din fundalul icoanei de la Văleni (“Ѡ сѡа”). Pentru ilustrație vezi Corina Nicolescu, *Icoane vechi...*, fig. 28–29.

sprijinul demonstrației autorului dat fiind că această icoană nu-și găsește locul nici în tâmplă și nici pe proschinar⁶⁷.

Cea de-a doua [Fig. 5] nu este menționată în articolul din *Byzantion*⁶⁸. Tema *Împărtășirii apostolilor* și-a găsit uneori locul și în iconostas, deasupra sau pe ușile împărătești⁶⁹, dar este puțin probabil ca aceasta să fi fost destinația icoanei de la Văleni, dat fiind că ea are inscripție care specifică numele donatoarei, maica



Fig. 6 – Agapia-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii. Icoana *Rugul lui Moise* (inc. sec. XVII).

Ștefana, și este greu de crezut ca iconostasul să se fi constituit din donații disparate. În acest caz, icoana *Împărtășirea apostolilor*, din 1613, ar fi putut fi destinată peretelui estic al altarului. Iconografia scenei prezintă unele particularități care trebuie să fie remarcate, în ciuda repictărilor – foarte posibil, culoare peste culoare – de la începutul secolului al XX-lea. Astfel, cele două secvențe ale ceremoniei împărtășirii, cu Sfântul Trup și

⁶⁷ În Depozitul de artă religioasă al județului Suceava de la mănăstirea Sucevița se mai află o icoană cu aceeași temă și asemănătoare cu cea de la Văleni/Bistrița, provenind de la biserica din Hurjueni; ea face parte dintr-un grup omogen stilistic, databil la sfârșitul secolului al XVI-lea sau în prima jumătate a secolului al XVII-lea.

⁶⁸ Icoana este găsită însă de Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 5,

fig. 8, la Văleni, înainte de 1939.

⁶⁹ Uși împărătești din Rusia, sec. XVI; vezi Léonide Ouspensky, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1980, p. 252 – fig. 33, p. 253, și Novgorod. *Art. Treasures and Architectural Monuments 11th-18th Centuries*, Leningrad, 1984, fig. 188.

cu Sfântul Sânge, sunt cumulate, Iisus Hristos ținând în mâna stângă, acoperită, potirul și întinzând lingurița cu mâna dreaptă spre apostolul Pavel, aplecat, primul din grupul compact al celor 12 apostoli, reprezentați în perspectivă corală, în dreapta imaginii. Iisus poartă saccos, dar și omoforul și mitra pe cap, situație neobișnuită, căci episcopul, conform ritualului, nu poartă aceste atribute arhieresti în timpul Sfintei Împărtășiri⁷⁰. Cele două particularități iconografice (împărtășirea cu lingurița și purtarea mitrei și a omoforului în acest moment al ceremoniei liturgice) apropie icoana călugăriței Ștefana de reprezentările omonime din *Liturghierul* lui Anastasie Crimca de la mănăstirea Dragomirna, nr. inv. 3/1934 (azi la Muzeul Național de Istorie a României, nr. inv. 9182), datat 1616, îndeosebi de ilustrarea *Împărtășirii apostolilor cu vin* (f. 60)⁷¹.

Rugul lui Moise [Fig. 6], icoană aflată în altar în 1935⁷², propune, ca și *Izgonirea primilor oameni din Rai* (la care se va reveni mai târziu), o iconografie complexă, echivalentă cu un comentariu catehenc. Imaginea se compune din trei teme iconografice: 1. „Rugul arzând” (alcătuit la rândul său din două secvențe – îngerul adresându-i-se lui Moise din rug, pe Muntele Horeb, și Moise descălțându-se; Ieșirea 3, 2–5); 2. Moise primind Tablele Legii pe Muntele Sinai (Ieșirea 24, 12); 3. „Tronul Hetimasiei” – cu cartea și porumbelul (Sfântul Duh) deasupra, crucea, sulita și lancea (instrumentele Patimilor), alături. Asocierea primelor două teme este frecventă în arta bizantină și post-bizantină⁷³, un exemplu foarte apropiat icoanei de la Văleni fiind reprezentarea de pe fațada sudică a Suceviței. Apariția celei de-a treia teme iconografice este însă, în acest context, o contribuție originală. I. D. Ștefănescu descrie și descifrează parțial „figurile” reprezentate (Maica Domnului orantă cu Pruncul pe piept, ieșind din flăcările rugului = simbol al Întropării, dar și al virginității Sfintei Maria; tronul Hetimasiei cu instrumentele Patimilor), stabilind concis legătura dintre ele, în stilul binecunoscut autorului *Ilustrării liturghiilor*: „L'incarnation est la condition du sacrifice”⁷⁴. I. D. Ștefănescu a subînțeles, desigur, în interpretarea sa, pe cea de-a treia componentă a trilogiei **Întropare-Jertfă-Mântuire**, ilustrată în icoana de la Văleni, componentă simbolizată de însuși Tronul Judecării, pregătit pentru a doua Venire, cu porumbelul, cartea și crucea, ca atribute ale Divinității (Sfintei Treimi)⁷⁵. Pe de altă parte, ilustrarea secvenței primirii Tablelor Legii de către Moise, pusă în legătură cu Tronul Hetimasiei, evidențiază o altă fațetă a semanticii întregii compoziții iconografice, anume legătura dintre Vechiul și Noul Testament, dintre Legea veche și cea nouă (Ioan 1, 17; Evrei 9, 15). Și, în sfârșit, o relație subiacentă, cu implicații semnificative, se poate stabili între „figura” Rugului arzând și simbolurile Patimilor, sugerând că suferința cu totul omenească a lui Iisus pe cruce nu afectează cu nimic natura sa divină⁷⁶.

Tema *Rugului lui Moise* este, ca și în cazul primelor două icoane menționate mai sus, o reprezentare neobișnuită pentru pictura de icoane, întâlnită însă frecvent în pictura murală. Ea apare, cel puțin în epoca la care ne referim, atât în altar, cât și pe fațada sudică a Suceviței, pusă în legătură cu ciclul *Acatistului Bunei Vestiri*⁷⁷. Această analogie îl determină probabil pe I. D. Ștefănescu să prezinte în vecinătatea *Rugului arzând*, în virtualul program iconografic al altarului bisericii de la Văleni, o icoană care ilustrează „l'hymne à la Vierge qu'on exécute après le mégalinaire de la messe”⁷⁸, de fapt icosul X al *Imului Acatist* („Zid ești fecioarelor”), icoană care, fiind pictată pe ambele fețe (cea de-a doua față reprezintă *Soborul arhanghelilor*), este probabil să fi avut dublă

⁷⁰ I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 71.

⁷¹ *Ibidem* (I. D. Ștefănescu remarcă aici numai faptul că Iisus poartă omofor și mitră în timpul împărtășirii apostolilor). Cf. Gh. Popescu-Vâlcea, *Școala miniaturistică de la Dragomirna*, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXVII/1–2, 1969, p. 198–199, care se referă la ambele particularități iconografice; de asemenea, Constanța Costea, *Ilustrația de manuscris în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcovicu. Liturghierul*, în *SCIA/AP*, 43, 1996, p. 33, care consideră că aceste particularități iconografice sunt „aluzii la ritualul contemporan”. Iisus Hristos, în veșminte de arhieru și cu mitra pe cap, este reprezentat și în scena *Împărtășirii apostolilor cu vin*, brodată în 1626 pe aerul dat de Anastasie Crimca mănăstirii Dragomirna (azi la Muzeul Național de Artă al României, nr. inv. 15844/B. 199). Vezi Catalogul expoziției *Byzantinse Kunst uit Roemenië*,

Museum Catharijneconvent, Utrecht, 1994, nr. 52.

⁷² I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 582, spune că icoana a fost repictată, deși în stadiul actual nu există nici un temei în sprijinul acestei afirmații; în schimb, o zonă destul de mare din jumătatea inferioară nu are pictură, lăsând să se vadă crochiul inițial. Nu mi-am putut da seama dacă pictura s-a desprins sau icoana nu a fost terminată.

⁷³ *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford, 1991, vol. 1, p. 341.

⁷⁴ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 582–583.

⁷⁵ Christopher Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London, 1982, p. 201.

⁷⁶ Vezi Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1956, vol. II, Partea I, p. 185.

⁷⁷ I. D. Ștefănescu, *Iconografia...*, p. 78–79.

⁷⁸ Idem, *Le monastère...*, p. 583.



Fig. 7 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Icoană pictată pe ambele fețe (sf. sec. XVI – înc. sec. XVII). 1. „Zid ești fecioarelor”.



Fig. 8 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Icoană pictată pe ambele fețe (sf. sec. XVI – înc. sec. XVII). 2. Soborul sfinților arhangheli.

și chiar triplă destinație: decorarea peretelui altarului, procesiuni, și/sau așezarea ei pe proscinitar în ziua de 8 noiembrie, când se serbează „Soborul sfinților arhangheli”⁷⁹ [Fig. 7–8].

Această icoană, una dintre cele mai bine păstrate din „grupul Văleni”, reprezintă foarte bine, la sfârșitul secolului al XVI-lea/începutul secolului al XVII-lea, maniera „tradiționalistă”, continuatoare a picturii de icoane din vremea lui Petru Rareș, spre deosebire de noua tendință stilistică manifestată în ambianța artistică a picturii Suceviței sau a manuscriselor miniaturate de la Dragomirna⁸⁰. Ilustrarea icosului X al *Acatistului Bunei Vestiri* are ca model o variantă folosită de pictorii muraliști din prima jumătate a veacului (a se compara cu aceeași scenă reprezentată pe fațada sudică a Moldoviței), în care Sfânta Fecioară, cu brațele depărtate de corp în chip protector și așezată pe un pedestal cu trepte, în axul compoziției, este flancată simetric de două grupuri de sfinte cuvioase; în spatele acestora, un zid compact/stânci (la Moldovița) formează ecran. Raporturile dintre personaje, pe de o parte, și dintre personaje și spațiu, pe de altă parte, sunt rezolvate convențional, prin intermediul perspectivei ierarhice și, respectiv, a celei corale.

În muzeul mănăstirii Agapia se păstrează o icoană care ilustrează, de asemenea, icosul X al Imnului Acatist și este intitulată *Soborul Preacuvioaselor Femei* [Fig. 9]. Tradiția orală transmisă de călugărițele de la Agapia afirmă că icoana provine tot de la schitul Văleni, dar I. D. Ștefănescu o află încă din 1926 la Agapia⁸¹, unde probabil ajunsese, cu ocazia transferării călugărițelor de la Văleni, la sfârșitul secolului al XIX-lea. De altfel, I. D. Ștefănescu nu face nici o relație între icoana *Glorification de la Vierge* – cum o denumește – și schitul Văleni. Și această icoană se inspiră dintr-un model iconografic transpus în pictura murală din prima jumătate a secolului al XVI-lea, și anume în ciclul Acatistului de la Humor (1535)⁸². Numitorul comun al celor două ilustrări, din icoană și din pictura

⁷⁹ Icoana are dimensiuni medii: 42 × 32,6 cm.

⁸⁰ Constanța Costea, *op. cit.*, p. 88.

⁸¹ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928, (t. I) texte, p. 71.

⁸² Am avut de două ori ocazia să mă refer la această icoană, prima dată în articolul *La peinture...*, p. 54, fig. 35, cat. nr. 2, și apoi în comunicarea *Deux icônes moldaves du XVI^e siècle illustrant le X^e oikos de l'Hymne Acathiste*, prezentată la Congresul Internațional de Studii Medievale (Interna-



Fig. 9 – Agapia-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii. Icoana *Soborul Preacuvioaselor Femei* (al doilea sfert al sec. XVI).



Fig. 10 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Icoană pictată pe ambele fețe (inc. sec. XVII). Scena *Schimbarea la Față* (foto Ion Nica, Oficiul pentru Patrimoniul Cultural Național al jud. Neamț).

semnale existența, la Văleni, a unui alt exemplar, pictat de asemenea pe amândouă fețele și reprezentând *Schimbarea la Față* [Fig. 10] și, respectiv, *Maica Domnului cu Pruncul-Hodighitria*⁸⁴. Dimensiunile piesei, precum și temele iconografice ilustrate o recomandă ca icoană de proschinitar. Scena *Schimbării la Față*, singura la care ne putem referi în acest moment, ilustrează, chiar cu mijloace modeste, noua concepție spațială (a planurilor succesive) desfășurată amplu în icoana împărătească de hram a schitului Văleni, de la începutul secolului al XVII-lea.

În ceea ce privește reprezentarea *Sfântului Ilie în pustiu* [Fig. 11], aceasta corespunde într-adevăr programului iconografic al altarului, fiind o temă cu caracter euharistic⁸⁵. În același timp, însă, ținând seama de „popularitatea” tipului iconografic, nu este exclus ca icoana să fi fost destinată (și) proscinitarului, ca icoană prăznicară. Situația este valabilă și pentru *Cei Trei Ierarhi* [Fig. 12], care, în cazul că referința din 1935 se identifică cu icoana de mici dimensiuni de la Agapia⁸⁶, este mai puțin probabil să fi ținut locul vastelor compoziții ale sfinților Părinți liturghisitori, din pictura monumentală.

Celelalte icoane găsite de I. D. Ștefănescu în altar – „icônes des Fêtes et des saints” – nu pot să constituie „une illustration du calendrier”, pentru că programul iconografic al acestei încăperi nu include, de regulă, scene din sinaxar; prezența lor aici se justifică prin faptul că icoanele prăznicare și cu sfinți pentru proschinitar se păstrează de obicei în altar. Am reținut, dintre icoanele menționate de autor, *Înălțarea Sfintei Cruci* [Fig. 13], donată în 1613 de călugărița Salomia. Din inscripție aflăm și numele zugravului – Gligorea, un pictor fidel manierei pe care am numit-o convențional „tradiționalistă”, fără a fi străin nici de noua experiență inspirată din arta miniaturii, fapt demonstrat de abordarea

exterioră a Humorului, îl constituie reprezentarea Maicii Domnului pe tron, cu Pruncul în brațe, în formula iconografică *Nikopoia*, dar și un detaliu semnificativ – apariția sfintei Maria Egipteanca – detaliu care trimite la posibila sursă de inspirație a celor două redactări: miniatura cu scena omoloagă din Psaltirea Tomić, secolul al XIV-lea (azi la Muzeul de Istorie din Moscova, nr. inv. 2752), manuscris care este posibil să fi circulat în secolul al XVI-lea în țările române⁸³.

Icoana de la Agapia este contemporană cu frescele de la Humor, o atestă nu numai comunitatea de inspirație iconografică, dar și stilul (canonul de proporționalitate, prețiozitatea materiei picturale, cu efecte de transparentă în execuția drapajelor), care este familiar picturii murale din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Icoana a fost donată de monahia Ștefana (sau Steliana, inscripția este parțial distrusă), ceea ce explică opțiunea înlocuirii grupurilor de fecioare, cu călugărițe, ca și în icoana pictată pe ambele fețe de la Văleni, din vremea Movileștilor.

Revenind la această din urmă icoană,

tional Medieval Congress) organizat de Universitatea din Leeds, 14-17 iulie 1997 (în curs de pregătire pentru publicare în *RRHA/BA*, 1998). Comunicarea face o paralelă între tipurile iconografice ilustrate în icona de la Agapia și în cea pictată pe ambele fete, de la Văleni.

⁸³ M. V. Ščepkina, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*.

Issledovanie Psaltiri Tomiča, Moskva, 1963, p. 30–31, fig. 100.

⁸⁴ Prima față este repictată parțial, a doua – integral. Icoana este mai curând mică ($33,6 \times 27,1$ cm).

⁸⁵ I. D. Ștefănescu, *Iconografia ...*, p. 81.

⁸⁶ Vedi supra nota 65.

imaginii în stil decorativ, în culori vii. Verosimil, icoana era așezată pe proschinar în ziua de 14 septembrie⁸⁷.

Arestarea lui Iisus [Fig. 14], icoană pe care I.D. Ștefănescu o găsisse în naos (unde se află și azi), reprezintă, ca și *Iisus – Împărat al Slavei, Împărtășirea apostolilor și Rugul lui Moise*, o temă iconografică specifică picturii murale. Inclusă de obicei ciclului hristologic, ea are un accentuat caracter narativ, mai puțin potrivit funcției simbolice a icoanei⁸⁸. Este deci posibil ca icoana de la Văleni să fi fost destinată de la început expunerii pe unul dintre pereții naosului. Compoziția înglobează principalele secvențe prezente de obicei în redactarea scenei, în pictura murală de tradiție bizantină: sărutul lui Iuda și prinderea lui Iisus, moment căruia, în icoană, i se acordă locul cel mai important, din prim-plan; Petru tăind urechea lui Malhus și grupul de apostoli privind de la distanță arestarea, secvențe secundare, tratate ca atare, fie din unghiul perspectivei ierarhice, fie, respectiv, prin situarea în fundal. Ca majoritatea icoanelor de la schit, și aceasta are proporții modeste; cu atât mai mult impresionează aspirația spre modelele din arta monumentală, sugerată de redactarea episodului principal care dezvăluie o încărcătură dramatică susținută de aglomerarea dezordonată și agitată a personajelor din jurul lui Iisus, raportată la postura sa împerturbabilă.

Demonstrația lui I.D. Ștefănescu pentru programul naosului mai cuprinde icoanele *Sfânta Paraschiva pe tron, înconjurată de mucenice și cuvioase*, donată de Frosina și Maria⁸⁹, *Sfinții Împărați Constantin și Elena*⁹⁰, imagine care, în pictura murală se află, în vecinătatea sau face pendant tabloului votiv, și *Adormirea Maicii Domnului*, o icoană repictată⁹¹. Înainte de ieșirea din naos, și anume, de o parte și de alta a ușii, I. D. Ștefănescu a găsit două icoane de o factură cu totul specială, pe care le-a descris: *Maica Domnului cu Pruncul* și *Deisis*⁹² [Fig. 15–16]. Particularitatea acestora este forma lor alungită și îngustă (95 × 27 cm și, respectiv 97 × 28 cm), rar întâlnită⁹³. Maica Domnului este înfățișată în picioare, conform tipului iconografic *Nikopoia* (Cea care aduce victoria), susținând pe Emanuel în față, pe piept, cu mâna dreaptă pe umărul Pruncului și cu stânga sub picioarele acestuia; de o parte și de alta a aureolei, este flancată de busturile miniaturale a doi



Fig. 11 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Icoana Sfântul Ilie în pustiu (sf. sec. XVI – inc. sec. XVII).

⁸⁷ Dimensiunile sugerează și ele această ipoteză: 40,9 × 31,2 cm. Autorul menționează o a doua icoană cu aceeași temă, având aceleași dimensiuni însă „mal repeinte”, care este azi dispărută.

⁸⁸ Tema este neobișnuită și pentru friza icoanelor prăznicare ale tămplei.

⁸⁹ Icoană aflată la muzeul mănăstirii Bistrița (dim. 50 × 38 cm). Din inscripție nu reiese că donatoarele erau călugărițe (I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 586); pe de altă parte, este pomenit și copilul Frosinei: “+ Мол[ь]ба раба Б[о]ж[ь]а Фр[о]сина и чадъ и Марїа” („Ruga roabei lui Dumnezeu Frosina și copilul și Maria”).

⁹⁰ Icoană aflată în prezent în muzeul mănăstirii Văratec (dim. 35 × 28,8 cm). În aceeași colecție mai există o icoană cu aceeași temă, provenind de la schitul Văleni, care este mai

mare (dim. 38,6 × 31,8 cm) și a fost repictată în întregime; ea nu este menționată în articol.

⁹¹ Aflată azi în colecția mănăstirii Văratec (dim. 41,8 × 30,4 cm).

⁹² I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 587, pl. XXXIV. Cele două icoane se află în prezent în Palatul Mitropoliei din Iași.

⁹³ Un exemplu asemănător, din punct de vedere formal, îl oferă panourile cu funcție comemorativă din biserica de la Chrysaliniotissa, Nicosia (a doua jumătate a sec. XIV). Vezi D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London (f.a.), p. 195–198, pl. IX. Lungi de 2 m până la 2,5 m și înguste de aproximativ 0,40 m, aceste icoane reprezintă fie pe Iisus Hristos, fie sfinți (Elefterie, Paraschiva), cărora li se aduc rugăciuni de pomenire de către personaje laice figurate în aceleași icoane.



Fig. 12 – Agapia-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii.
Icoana Cei Trei Ierarhi (1599 ?)



Fig. 13 – Bistrița-Neamț, colecția muzeală a mănăstirii.
Icoana Înălțarea Sfintei Cruci (1613).

arhangheli. Iisus, de asemenea, în picioare, este reprezentat în binecunoscuta formulă *Deisis* (în care intercesorii apar bust, în miniatură). Autorul nu oferă un argument al prezenței acestor două icoane de o parte și de alta a ușii care duce în pronaos, cu atât mai mult cu cât locul lor în programul iconografic tradițional este oarecum diferit.

În pictura murală din Moldova, de la sfârșitul secolului al XV-lea și din prima jumătate a secolului al XVI-lea, întâlnim frecvent în naos, pe peretele sudic, situată spre vest (în vecinătatea tabloului votiv), o monumentală reprezentare a *Maicii Domnului cu Pruncul Nikopoia* sau *Hodighitria*; la Voroneț (sfârșitul secolului al XV-lea), *Maica Domnului Nikopoia* este înfățișată în picioare, neînsoțită de îngeri; în cazul ansamblurilor din prima jumătate a secolului al XVI-lea, Sfânta Fecioară este flancată de arhangheli Mihail și Gavriil; la Probota și Moldovița, unde întâlnim tipurile iconografice *Hodighitria* și, respectiv, *Nikopoia*, este reprezentată în picioare, în timp ce la Humor și Sfântul Dumitru din Suceava apare pe tron ca *Hodighitria*. Și compoziția *Deisis* este prezentă în naos. La Voroneț ea face pendant *Maicii Domnului Nikopoia*, pe peretele nordic, în formula „Stătut-a împărăteasa de-a dreapta Ta” (Ps. 44, 11); la Probota, scena *Deisis* cu Iisus Mare Arhiereu este deplasată spre iconostas, pe același perete.

După ce face o paralelă între aceste două icoane și picturile de la Humor, I.D. Ștefănescu propune, în mod derutant, datarea lor la sfârșitul secolului al XVI-lea sau în primii ani ai secolului al XVII-lea⁹⁴. Mi-am însușit această datare cu câțiva ani în urmă, când m-am referit la icoana Mântuitorului în cadrul unui articol închinat temei *Deisis*⁹⁵, dar la acea dată nu avusesem încă ocazia să studiez icoana în mod nemijlocit. Această ocazie mi-a fost oferită de curând și concluzia la care am ajuns a fost deosebit de interesantă. Astfel, comparând chipul lui Iisus din icoana de la Iași cu cel din icoana centrală a frizei *Marea Deisis* a tâmplei din vremea lui Petru Rareș, de la Văleni [Fig. 17], am constatat o asemănare

⁹⁴ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 587.

⁹⁵ Vezi supra nota 29 (referire în articol la p. 28).

frapantă care conduce chiar la ideea identității zugravului care a pictat cele două icoane. La aceasta se adaugă canonul de proporționalitate a siluetei Mântuitorului, care se revendică din arta picturii monumentale a primei jumătăți a veacului al XVI-lea, precum și măiestria execuției drapajelor cu rafinate suprapuneri de tonuri saturate și diluate. Un detaliu semnificativ, pentru aceeași pledoarie, îl reprezintă prețioasa aureolă reliefată și decorată cu semipalmete a căror formă este caracteristică doar secolului al XV-lea și primei jumătăți a veacului următor.



Fig. 14 – Văleni–Piatra Neamț, biserica parohială. Icoana *Arestarea lui Iisus* (sf. sec. XVI – înc. sec. XVII).

Pe de altă parte, se poate face o comparație între icoana *Maicii Domnului Nikopoia* și *Soborul Precuvioaselor Femei* de la Agapia, paralelă atât în plan iconografic – poziția Maicii Domnului în ultima icoană este o variantă a tipului *Nikopoia* –, cât mai ales stilistic. Figura Fecioarei în cele două icoane prezintă un desen (față alungită, cu obrajii supti) și un modelaj plastic (zona de umbră preponderentă, lumini doar în jurul ochilor) aproape identice, în timp ce maniera de execuție a drapajelor este asemănătoare în mod evident. Este posibil, cred, ca cele două icoane (de la Iași și Agapia) să provină din același atelier de pictură din vremea lui Petru Rareș, poate, chiar, să fie opera aceluiași inspirat zugrav. Valabilitatea acestui argument ar putea confirma tradiția provenienței icoanei *Soborul Precuvioaselor Femei* de la schitul de maici din Văleni.



Fig. 15 – Iași, Palatul mitropolitan. Icoana Maica Domnului cu Pruncul-Nikopoia (al doilea sfert al sec. XVI). (Foto Sorin Chițu, Institutul de Istoria Artei, București).



Fig. 16 – Iași, Palatul mitropolitan. Icoana Deisis (al doilea sfert al sec. XVI). (Foto Sorin Chițu, Institutul de Istoria Artei, București).

Noua propunere de datare a icoanelor *Maica Domnului Nikopoia* și *Deisis* face cu atât mai sugestivă analogia iconografiei lor cu programul picturii murale din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Întrucât este greu de găsit locul acestor icoane de o formă specială în iconostas, rămâne, cred, valabilă ipoteza – chiar în lipsa altor martori – ca ele să fi fost destinate expunerii (față în față) pe pereții de sud și, respectiv, nord, ai naosului primei biserici de lemn de la Văleni.

La Palatul Mitropoliei din Iași, am întâlnit alături de icoanele Maicii Domnului și Mântuitorului o icoană înfățișând *Schimbarea la Față* [Fig. 18], pe care am identificat-o – după tema iconografică și dimensiuni (96,5 × 46,2 cm) – cu icoana găsită de I.D. Ștefănescu în pronaos. Este o piesă a cărei valoare artistică depășește tot ceea ce am găsit la Văleni (poate doar cu excepția celor două icoane analizate mai sus). Compoziția, care ilustrează revelația petrecută pe Muntele Tabor, pare a fi favorizată de forma alungită a blatului. Grupul de personaje din jumătatea superioară domină imaginea și are un puternic impact asupra privitorului: Iisus, în veșminte albe „ca lumina” (Matei 17, 2), este perfect înscris în cele trei raze care semnifică prezența Sfintei Treimi și cuprins astfel în „norul luminos” (Matei, 17, 5), de fapt, aura luminii necreate (medalionul și mandorla suprapuse)⁹⁶; este

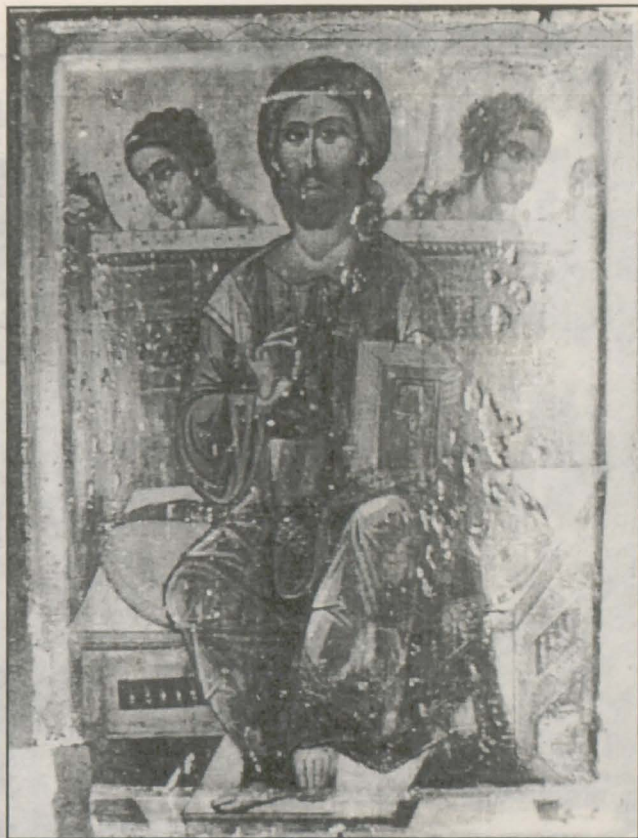


Fig. 17 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Icoana *Iisus Judecător* (iconostasul schitului Văleni din vremea lui Petru Rareș).

flancat de sf. Ilie și proorocul Moise, fiecare stând pe câte o stâncă cu creasta avântată. Grupul de la baza imaginii – Petru, în genunchi, adresându-se lui Iisus (Matei 17, 4), Ioan, răsturnat cu fața la pământ, și Iacov, răsturnat cu fața în sus – este diminuat în importanță, prin efectul perspectivei inverse (a se compara cu icoana împărătească de la începutul secolului XVII-lea⁹⁷, unde raportarea celor două grupuri este „realistă”, căci nivelul terestru predomină în prim-plan, pe când cel transcendent, cu Iisus, Ilie și Moise, se pierde, parcă, în depărtare). Schema compozițională a scenei *Schimbarea la Față*, în care Iacov este înfățișat în poziție răsturnat cu fața în sus, apărându-și ochii cu mâna, se întâlnește în pictura din naosul Voronețului (sfârșitul secolului al XV-lea), iar în arta bizantină, încă din secolele al XIII-lea (*Tetraevanghelele* Paris. gr. 54 și Vatopedi n° 735) și al XIV-lea (la biserica Peribleptos de la Mistra)⁹⁸. Relația dintre cele două grupuri este mijlocită de neobișnuită formă a peisajului, și anume stânca pe care stă Iisus; aceasta se amplifică spre bază ca o acoladă, cuprinzând pe cei trei apostoli. Crestele pe care stau Ilie și Moise au, de asemenea, un desen insolit, părând suspendate, de fapt, având rolul de echilibrare a structurii compoziționale a imaginii. Forma lor se asimilează cu certitudine tipologiei peisajului stâncos din picturile murale de la Dobrovăț, Probota, Humor și Moldovița (perioada 1529–1537), ceea ce permite datarea icoanei în acest segment de timp. Propunerea de datare este susținută de tratamentul drapajelor care excelează în virtuozități ale desenului, cu involburări ale faldurilor la extremități, precum și de calitatea modelajelor în execuția fizionomiilor, care sunt familiare icoanelor de la Văleni (a se compara, în acest sens, pe de o parte, figurile lui Ilie și Moise din icoana de la Iași, cu cele din icoana prăznicară de la Văleni/Agapia⁹⁹, iar, pe de altă parte, figura lui Iisus în *Schimbarea la Față* de la Iași, cu același motiv din icoanele *Deisis* de la Văleni/Iași și din friza *Marea Deisis* a primei tâmpole de la Văleni). Este posibil ca această icoană, care ilustra hramul bisericii schitului Văleni, să fi fost dispusă în pronaos,

⁹⁶ Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960, p. 230, îl citează pe Sf. Grigore Palama (Omilia 34, Migne, PG 151, col. 425 C): acesta definește lumina în care se transfigurează Iisus, ca „lumina dumnezeiască”, emanată în comun

și în perfectă unitate de persoanele Sfintei Treimi.

⁹⁷ C. Nicolescu, *Icoane vechi...*, fig. 8.

⁹⁸ G. Millet, *op. cit.*, p. 227–229.

⁹⁹ M. I. Sabados, *La peinture...*, fig. 31.



Fig. 18 – Iași, Palatul mitropolitan. Icoana de hram *Schimbarea la Față* (al doilea sfert al sec. XVI). (Foto Sorin Chițu, Institutul de Istoria Artei, București).

deasupra uşii de intrare în naos, loc destinat de regulă reprezentării hramului, în pictura murală din secolul al XVI-lea.

Revenind la demonstraţia lui I. D. Ştefănescu expusă în articolul din *Byzantion*, icoana *Duminica tuturor sfinţilor* [Fig. 19], a cărei temă reprezintă o sărbătoare din calendarul ortodox ce nu poate fi ilustrată în *Menolog*, fiind o sărbătoare mobilă (comemorată în prima duminică de după Rusalii), autorul o menţionează printre icoanele aflate în pronaos, fără a-i determina locul şi funcţia în cadrul programului iconografic al acestei încăperi. Icoana a fost repictată, însă doar parţial, ceea ce permite identificarea tipologiei stilistice de la începutul sec. XVII. Trebuie remarcat faptul că *Duminica tuturor sfinţilor* a fost ilustrată în pictura medievală românească deopotrivă în ansambluri murale¹⁰⁰ şi în icoane¹⁰¹. În aceste cazuri, se disting două variante compoziţionale de reprezentare. Prima desfăşoară pe registre componentele imaginii – nucleul *Deisis* înconjurat de îngeri şi corurile sfinţilor care aduc laudă lui Dumnezeu în cea de-a opta zi, a mântuirii; este cazul icoanelor de la Suceviţa şi Muzeul Naţional de Artă al României, precum şi al picturilor murale de la Dobrovăţ şi Părhăuţi; a doua variantă ordonează aceste componente în jurul Tronului Hetimasiei situat în centrul compoziţiei; frescele de la Bucovăţ, Golia şi Cetăţuia adoptă această variantă şi de asemenea icoana de la schitul Văleni. Analogiile propuse sugerează şi posibilitatea expunerii icoanei *Duminica tuturor sfinţilor* în naos. Desigur, deloc neglijabilă este presupunerea ca icoana să fi făcut parte din grupul prăznicarelor „de proschinitar”.

Izgonirea primilor oameni din Rai [Fig. 20] este o icoană cu iconografie complexă de esenţă eshatologică. Semnificaţia ei face referire la tema *Judecăţii de Apoi*, ceea ce justifică implicit – în demonstraţia lui I. D. Ştefănescu – prezenţa icoanei în pronaos¹⁰². Ca şi în cazul icoanei *Rugul lui Moise*, secvenţele care compun imaginea sunt relaţionate şi laolaltă „explică”, într-un mod astfel accesibil, sensuri dogmatice fundamentale. Până la un moment dat, imaginea are un pronunţat caracter livresc: este ilustrat Edenul, cu tufe şi arbuşti multicolori (Facerea 2, 8–9), delimitat de un zid crenelat; Domnul Dumnezeu, înfăţişat ca Iisus Hristos, cu aureola crucigeră, întreabă – conform inscripţiei – „Adame, unde eşti?” (Facerea 3, 9); în Eden, serafimi cu ripide şi heruvimi păzesc „drumul către pomul vieţii”, după izgonirea lui Adam din rai (Facerea 3, 24); în prim-plan dreapta, dincolo de zidul ce străjuieşte Edenul, se află Adam (bătrân) şi Eva, înfăşuraţi sumar în frunze, izgoniţi de îngerul Domnului, şi şarpele târându-se la poalele zidului (însoţit de inscripţia „Îngerul Domnului a izgonit şarpele din rai pe pământ”), (Facerea 3, 7, 14, 23). Cealaltă secvenţă a imaginii, situată în prim-plan stânga, – sfântul Petru, urmat de mulţimea dreptilor, cu cheia în mână, pregătindu-se să deschidă porţile raiului – este extrasă din compoziţia iconografică a Judecăţii de Apoi. În ansamblu, descifrarea componentelor imaginii indică un ciclu închis, care parcurge drumul de la păcatul originar la mântuire.



Fig. 19 – Văratec-Neamţ, colecţia muzeală a mănăstirii. Icoana *Duminica tuturor sfinţilor* (sf. sec. XVI – înc. sec. XVII).

¹⁰⁰ În Moldova, în prima jumătate a sec. XVI, o aflăm la Dobrovăţ, în pronaos, pe peretele estic, la Părhăuţi, de asemenea pe peretele estic al pronaosului, dar ca scenă a hramului; ample compoziţii se desfăşoară în conca absidei de sud, la Bucovăţ (1574), în Ţara Românească, dar şi în Moldova, în a doua jumătate a sec. XVII, la Golia şi Cetăţuia.

¹⁰¹ Icoana de la Vama (azi la mănăstirea Suceviţa, nr. inv. 1093), din 1514, sau cea contemporană icoanei de la Văleni, din colecţia Muzeului Naţional de Artă al României (nr. inv. 67958/2235).

¹⁰² I. D. Ştefănescu, *Le monastère...*, p. 588 (descriere necomentată), pl. XXXV. Vezi descriere comentată la Constanţa Costea, *op. cit.*, p. 88–89.

ІГГЛІНЗВРЖЕЗМІЇРАНИЗМАЕ

¹⁰³ *Triod*, „Duminică lăsatului sec de brânză”, la utrenie, sedealna, glasul al 4-lea: „...Lepădat a fost Adam din desfătarea raiului, prin mângărea cea amară, pentru neînfrânare, nepăzind porunca Stăpânului, și a fost osândit să lucreze pământul din care a fost luat și cu multe sudori să mănânce pâinea sa. Pentru

¹⁰⁴ C. Costea, *op. cit.*, p. 88–89.

Cu ce scop a donat maica Doroda icoana *Izgonirea din Rai*, la schitul Văleni? Răspunsul la această întrebare este mai dificil de formulat, dată fiind complexitatea compoziției iconografice, față de dimensiunile modeste ale icoanei (40,5 × 32 cm). *Grosso modo*, s-ar putea presupune că ea era expusă pe unul dintre pereții pronaosului, încăpere cu multiple funcții inițiatice.

În aceeași încăpere, I. D. Ștefănescu se oprește și asupra unei icoane mici înfățișând pe *Sfânta Paraschiva încoronată de înger* [Fig. 21], dăruită spre pomenirea unui anume Anastasie (?), fiul popii Procop¹⁰⁵. Silueta gracilă a sfintei se decupează pe fondul de aur. Tema încoronării sfintei Paraschiva am mai întâlnit-o în icoana donată de Frosina și Maria.

La schitul Văleni se mai păstrează două icoane de mici dimensiuni (cca 35 × 26,5 cm) care reprezintă pe *Maica Domnului cu Pruncul-Hodighitria* și *Sfântul Nicolae* [Fig. 22–23]. Tipul de proporționalitate în care bustul apare alungit în comparație cu capul – fără ca prin aceasta imaginea să câștige în monumentalitate, cum se întâmpla în prima jumătate a secolului al XVI-lea –, tratarea accentuat grafică a drapajelor, precum și maniera sumară a modelajelor, fără treceri succesive de la umbră la lumini, recomandă datarea pieselor în epoca Mavileștilor. Este posibil ca cele două icoane – dimpreună cu alte două care nu s-au mai păstrat, reprezentând pe Iisus Hristos și *Schimbarea la Față* – să fi îndeplinit rolul de dublete pentru icoanele împărătești, la baza cărora erau expuse, pentru a prelua actul prochinezei¹⁰⁶, ceea ce ar explica și calitatea lor artistică modestă. O funcție asemănătoare a avut probabil icoana care îl reprezintă pe arhanghelul Mihail, bust¹⁰⁷.

Din inventarul cu care a fost înzestrată biserica schitului Văleni de către Ieremia Movilă, se mai păstrează, la Văleni, o cruce de mână pictată, pe care I. D. Ștefănescu a văzut-o în altar și a descris-o sumar¹⁰⁸, o altă cruce de dimensiuni relativ mici (42×42,5 cm), dar fixată în vârful unei hampe (91 cm = lungimea piesei în hampă), ceea ce sugerează folosirea ei în ceremoniile religioase precum și un analoghion hexagonal pictat, ultimele două piese nefiind menționate în articolul din 1935.

Crucea de mână găsită de I.D. Ștefănescu în altar înfățișează o iconografie mai puțin obișnuită [Fig.24–25]: în interiorul piesei este pictată în aur o cruce simplă; pe margini, în afara crucii de aur, sunt înscrise grupuri de litere chirilice a căror semnificație este, uneori, lesne decodificabilă („Împăratul Slavei”, „Iisus Hristos”, „Nike”=Victorie), de cele mai multe ori, însă, dificil de descifrat. Victor Brădulescu semnalează prezența criptogramelor care însoțesc crucile de pe acoperăminte și pietre de mormânt, demonstrând că



Fig. 21 – Bistrița–Neamț, colecția muzeală a mănăstirii. Icoana *Sfânta Paraschiva încoronată de înger* (înc. sec. XVII).

¹⁰⁵ Icoana este păstrată în prezent în muzeul mănăstirii Bistrița. Are dimensiunile: 33,5 × 26,5 cm. Inscriptia de danie dispusă la bază, pe chenar, este parțial deteriorată, permițând doar reconstituirea ipotetică a numelui donatorului: “+ М[ОЛБ]Ж РАВА Б[ОЖ]И [АНА]СТ[АС]ІЕ СЊН ПУ(Н) ПРОКОПЪ” („Ruga robului lui Dumnezeu <Ana>stasie fiul popii Procop”).

¹⁰⁶ Această idee este sugerată de o veche tradiție bizantină, menționată de Manolis Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11^e–13^e siècles et la transformation du temple*, în *Actes*

du XV^e Congrès international d'études byzantines, vol. I, Athènes, 1979, p. 337: „Encore des images, vouées à la proskynèse, répétant des icônes de certains types et de saints titulaires de l'église apparaissent sur les piliers et, en tout cas, en étroite connection avec le temple.” Obiceiul este menținut și în zilele noastre.

¹⁰⁷ Icoana este păstrată la Văleni și are dimensiunile 36 × 27,5 cm.

¹⁰⁸ I. D. Ștefănescu, *Le monastère...*, p. 583.

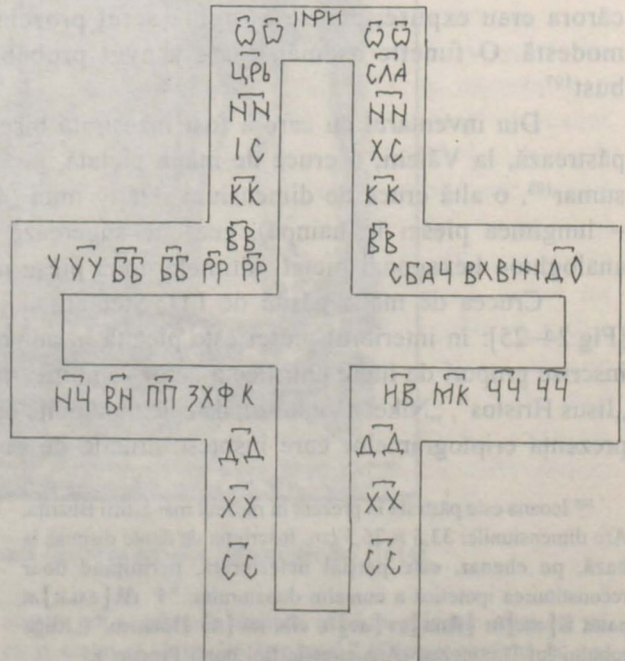
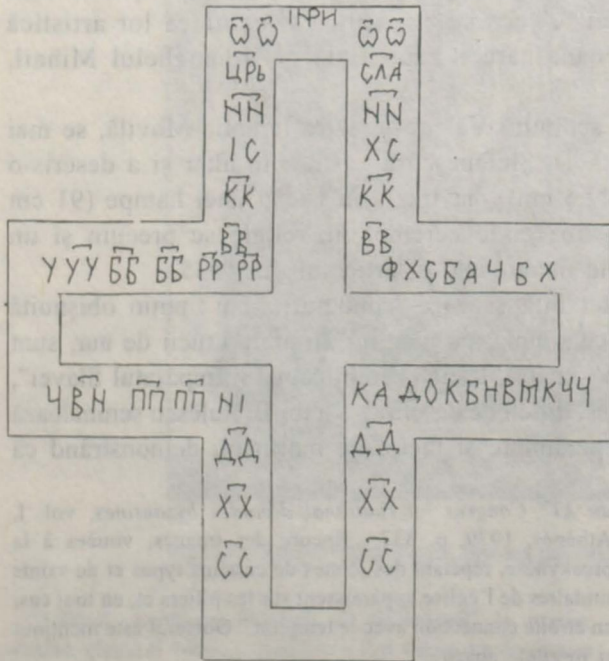




Fig. 26 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Cruce de ceremonii (sf. sec. XVI – înc. sec. XVII). 1. *Deisis*. Detaliu.

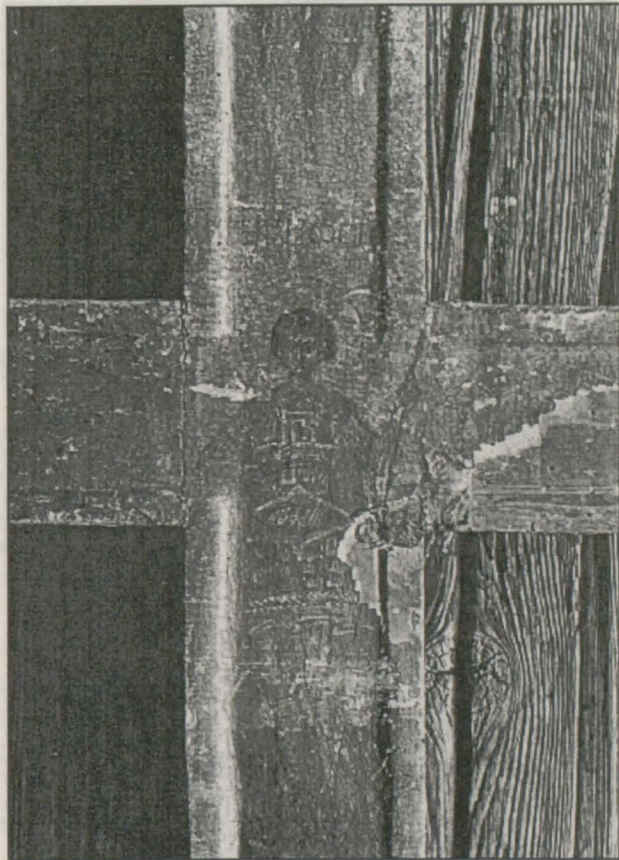


Fig. 27 – Văleni-Piatra Neamț, biserica parohială. Cruce de ceremonii (sf. sec. XVI – înc. sec. XVII). 2. *Sfântul Gheorghe*. Detaliu.

acestea fac trimitere la „versetele din cântarea de laudă adusă crucii în zilele când se prăznuiește ziua Crucii”¹⁰⁹. Același tip de cruci cu criptograme se întâlnește și în pictura murală din Serbia¹¹⁰, ele având un caracter misterios, profilactic; criptogramele, atât cât au putut fi descifrate, sunt invocări ale crucii, ori inițiale care trimit la texte sacre (biblice, liturgice).

Crucea de ceremonii reprezintă pe o față pe Iisus Hristos în picioare, binecuvântând, flancat la capetele brațului transversal al crucii de busturile Maicii Domnului și sfântului Ioan Botezătorul, ceea ce indică tipul iconografic *Deisis* [Fig. 26]; cea de-a doua față îl înfățișează pe sfântul Gheorghe în picioare, în costum antic de militar, cu crucea în mâna dreaptă, binecuvântat de razele întreite ale Dumnezeirii [Fig. 27] și flancat la capetele brațului transversal de busturile a doi îngeri. Tipologia figurilor este ușor asimilată epocii Mavileștilor, prin comparația cu icoane din epocă (ex. *Sf. Gheorghe* de la Pângărați, în prezent la mănăstirea Bistrița).

Analoghionul hexagonal (înălțime = 102 cm; diagonala bazei = 37 cm) prezintă pe două registre panouri pictate în tempera. În registrul superior este reprezentat Iisus Hristos, urmat pe laterale de apostolii Petru și Andrei (la stânga), Pavel și Ioan (la dreapta); compoziția ilustrează tema *Deisis*, conform unei tradiții exemplificate de analoghionul pictat de la Humor¹¹¹, dar se remarcă lipsa principalilor intercesori, Maica Domnului și sf. Ioan Botezătorul. Iisus [Fig. 28], în veșmânt antic, stă pe tron, străjuit de doi îngeri; binecuvântează și ține cartea închisă în mâna stângă; picioarele i se sprijină pe un postament înalt care este decorat frontal cu o icoană a sfintei Paraschiva. Analiza stilistică a picturii analoghionului evidențiază

¹⁰⁹ Victor Brădulescu, *Inițiale și criptograme legate de semnul Crucii*, în *Mitropolia Olteniei*, an XVII, nr. 7–8, 1965, p. 568–586. Sunt recunoscătoare colegelor mele Ecaterina Cinchea-Buculei și Ioana Iancovescu pentru semnalarea bibliografiei referitoare la problema criptogramelor de pe cruci.

¹¹⁰ Gordana Babić, *Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles*, în *Byzance et les Slaves. Études des civilisations. Mélanges Ivan Dujcev*, f.a. (1979?), p. 1–13.

¹¹¹ M. I. Sabados, *Iconografia temei Deisis...*, p. 36–38.



Fig. 28 – Văleni–Piatra Neamț, biserica parohială. Analoghion pictat (înc. sec. XVII). Iisus Judecător din compoziția *Deisis*.

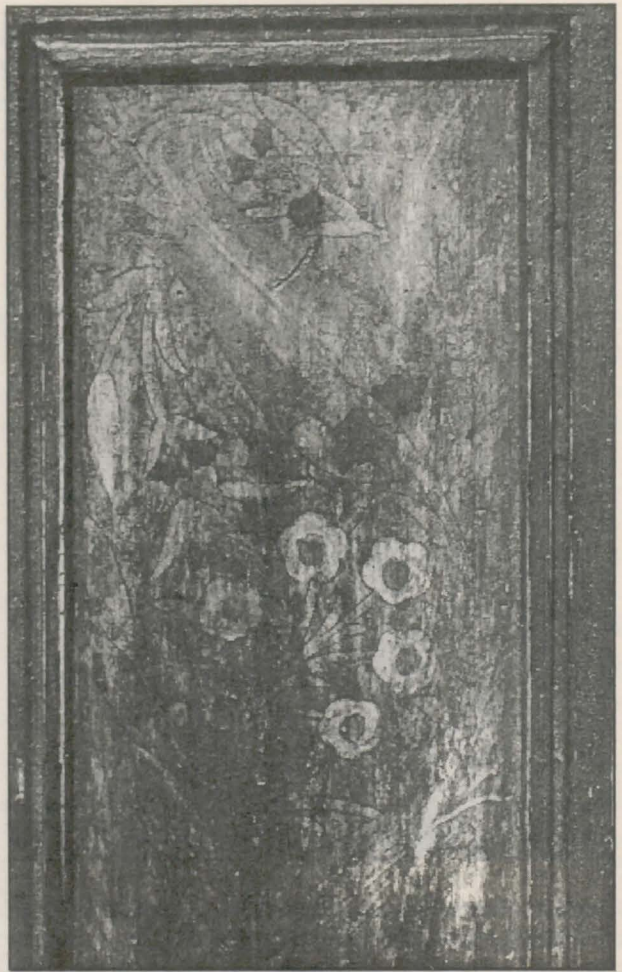


Fig. 29 – Văleni–Piatra Neamț, biserica parohială. Analoghion pictat (înc. sec. XVII). Registrul ornamental. Detaliu.

caractere ale picturii din timpul Movileștilor: siluetă gracilă, alungită, modelaje și drapaje executate în respectul tradiției picturii secolului al XVI-lea. Registrul inferior prezintă un decor floral inspirat din repertoriul ornamental al sculpturii în lemn de la sfârșitul sec. XVI și din prima jumătate a secolului al XVII-lea (flori de lealea, de măceș) [Fig. 29].

CONCLUZII

I. „Comoara” de icoane de la Văleni considerabil împuținată față de momentul studiului lui I.D. Ștefănescu din 1935, cu atât mai mult față de situația originală, provine din două perioade istorice: 1) al doilea sfert al sec. XVI, în urma actului de ctitorire a schitului Văleni, datorat domnitorului Petru Rareș; 2) începutul sec. XVII, moment care coincide cu refacerea schitului de către domnitorul Ieremia Movilă, în urma distrugerilor provocate cu ocazia campaniei lui Mihai Viteazul în Moldova. Cazul icoanei *Maica Domnului cu Pruncul-Glykophilousa*, care apare, din punct de vedere stilistic, ulterioră epocii Movileștilor, dar nu mai târziu de mijlocul secolului al XVII-lea, este izolat în context.

II. Majoritatea icoanelor păstrate din vremea lui Petru Rareș au aparținut tâmplei bisericii. Iconografia lor (este vorba despre trei presupuse icoane prăznicare și de cele care au format friza *Marea Deisis*) respectă modele vehiculate în pictura murală contemporană. Pe de altă parte, cele trei icoane aflate azi la Palatul Mitropoliei din Iași, împreună cu *Soborul Preacuvioaselor Femei* de la Agapia, au fost, se pare, realizate în același atelier de pictură, după cum sugerează comunitatea de stil și execuție, având destinații speciale (nu întotdeauna ușor de identificat). În orice caz, toate icoanele din această grupare pledează în

favoarea ipotezei conform căreia pictorii muraliști erau, în Moldova epocii lui Petru Rareș, și zugravi de icoane.

În ceea ce privește grupul de icoane din primele două decenii ale secolului al XVII-lea, abordarea iconografică se diversifică. Dacă icoanele celei de-a doua tâmpile reiterează formulele compoziționale folosite cu trei sferturi de veac înainte, o parte dintre icoanele care, așa cum am arătat, nu-și găsesc locul decât pe pereții bisericii, cu destinație anume, prezintă o iconografie complexă, cu caracter livresc și cu funcție paideică, ce poate fi asimilată *grosso modo* artei miniaturii elaborate în „mediul cărturăresc al mitropolitului Anastasie Crimcoviți” (Constanța Costea).

Această dihotomie se manifestă și în plan stilistic, astfel încât am făcut referire pe parcursul studiului la o tendință „tradiționalistă”, caracterizată de respectul pentru modelele din prima jumătate a veacului al XVI-lea, care coexistă cu noua viziune compozițională, dublată de un tratament preponderent grafic, inspirată de arta ilustrației de carte.

Deși pomelnicul schitului Văleni pomenește ilustre nume de domnitori, actul ctitoricesc este, în ansamblu, mai curând modest. Execuția artistică a icoanelor – mai puțin cele patru notabile excepții la care am făcut referire de mai multe ori în text – aspiră, în cel mai bun caz, la calitatea artei ieșite din ateliere aulice. Îndeosebi icoanele donate de viețuitoarele schitului sunt lucrări pentru care experiența mistică sau intenția paideică primează asupra abilității artistice.

III. Așa cum observa I.D. Ștefănescu, icoanele de la schitul Văleni au fost destinate, fie iconostaselor (prin forța lucrurilor două, în decurs de mai puțin de un secol), proschinitarului (pentru comemorarea sărbătorilor din calendarul ortodox), fie, în sfârșit, decorării pereților de lemn ai bisericii. Presupun, pe baza dovezilor păstrate până azi, că această din urmă funcție atribuită icoanelor s-a practicat la un moment dat, și anume la începutul secolului al XVII-lea, prin acțiunea călugărițelor schitului, care au dat comenzi individuale de icoane, destinate a decora pereții bisericii de lemn, conform principalelor cerințe ale cultului. Nu cred însă că aceste comenzi urmăreau un program prestabilit (decât în măsura în care respectau tradiția) și nici acoperirea integrală a pereților.

A N E X A

REPARTIȚIA ACTUALĂ A ICOANELOR ȘI A CELORLALTE OBIECTE DE ARTĂ RELIGIOASĂ DIN SEC. XVI–XVII CARE AU APARTINUT SCHITULUI VĂLENI

PAROHIA VĂLENI–PIATRA NEAMȚ

ICONOSTAS I (epocă Rareș)

1. Ușă împărătească cu scena *Buna Vestire*, 116,3/65,6 cm.
2. Icoana *Sfinții diaconi Roman și Ștefan*, 46,4/30,3 cm.
3. Icoana *Sfinții apostoli Toma și Iacov*, 46,2/30,3 cm.
4. Icoana *Sfinții apostoli Andrei și Marcu*, 46,5/30,5 cm.
5. Icoana *Sfinții apostoli Matei și Petru*, 46,2/30,5 cm.
6. Icoana *Iisus Judecător*, 46,5/34,5 cm (Fig. 17).
7. Icoana *Sf. Ioan Botezătorul și arh. Gavriil*, 46/30 cm.
8. Icoana *Sfinții apostoli Pavel și Ioan*, 46,3/30 cm (repictată).
9. Icoana *Sfinții apostoli Luca și Simon*, 46,5/30,1 cm.
10. Icoana *Sfinții apostoli Vartolomeu și Filip*, 46,2/30 cm.
11. Icoana *Sfinții diaconi Prohor și Amon*, 47/30,2 cm.

ICONOSTAS II (epocă Movilești)

12. Ușă împărătească sculptată, 130/82 cm.
13. Icoana *Sfinții diaconi Parmena și Nicanul*, 65,5/36,4 cm.
14. Icoana *Sfinții apostoli Toma și Vartolomeu*, 64/38,8 cm.

15. Icoana *Sfinții apostoli Andrei și Marcu*, 65,2/41,8 cm.
16. Icoana *Sfinții apostoli Matei și Pavel*, 65,3/41,3 cm.
17. Icoana *Maica Domnului și arh. Mihail*, 65,4/40,6 cm.
18. Icoana *Iisus Judecător*, 65/34 cm.
19. Icoana *Sf. Ioan Botezătorul cu arh. Gavriil*, 65,3/42,2 cm.
20. Icoana *Sfinții apostoli Petru și Ioan*, 65,5/45,6 cm.
21. Icoana *Sfinții apostoli Luca și Simon*, 65,5/45,5 cm.
22. Icoana *Sfinții apostoli Toma și Hilip*, 64,5/44,1 cm.
23. Icoana *Sfinții apostoli Toma și Prohor*, 64,7/38,9 cm.

ALTE PIESE

24. Icoana *Izgonirea din Rai*, 1614, 40,5/32,1 cm (Fig. 20).
25. Icoana *Sfântul Ilie în pustiu*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 31,4/23 cm (Fig. 11).
26. Icoana *Arestarea lui Iisus*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 43,4/33,6 cm (Fig. 14).
27. Icoana *Maica Domnului cu Pruncul-Hodighitria*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 34,9/26,2 cm (Fig. 22).
28. Icoana *Sfântul Nicolae*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 35/26,8 cm (Fig. 23).
29. Icoana *Sfântul arhanghel Mihail*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 36,2/27,5 cm.
30. Icoană pictată pe ambele fețe „*Zid ești fecioarelor*” + *Soborul sfinților arhangheli*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 42/32,6 cm (Fig. 7–8).
31. Icoană pictată pe ambele fețe *Schimbarea la Față* + *Maica Domnului cu Pruncul-Hodighitria* (repictată), începutul sec. XVII, 33,6/27,1 cm (Fig. 10).
32. Icoana *Buna Vestire*, repictată, 44/31,5 cm.
33. Icoana *Buna Vestire*, repictată, 36,5/29,3 cm.
34. Icoana *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*, repictată, 42,7/34,4 cm.
35. Icoana *Sfânta Paraschiva*, repictată, 36,8/28,4 cm.
36. Icoana *Cei 40 de mucenici*, repictată, 67/43,9 cm.
37. Pomelnicul schitului Văleni, începutul sec. XVII, 64,6/45,3 cm (Fig. 1–2).
38. Cruce cu criptograme, sfârșit sec. XVI–început sec. XVII, 36,5/34 cm (Fig. 24–25).
39. Cruce de ceremonii, *Deisis* + *Sfântul Gheorghe*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 42/42,5 cm (Fig. 26–27).
40. Analoghion pictat, începutul sec. XVII, 102/37 cm (Fig. 28–29).
41. „*Stema Movileștilor*” (?), 50/20 cm.

MĂNĂSTIREA VĂRATEC – COLECȚIA MUZEALĂ

ICONOSTAS I

42. Icoană prăznicară *Botezul Domnului*, 35,7/28,1 cm.

ICONOSTAS II

43. Icoană împărătească *Maica Domnului cu Pruncul înconjurată de profeți*, 92,7/71,7 cm.
44. Icoană împărătească *Deisis cu apostolii*, 94,2/72,7 cm.
45. Icoană împărătească *Schimbarea la Față*, 92,2/72 cm.
46. Icoană împărătească *Sfântul Nicolae*, repictată, 87,3/59,5 cm.

ALTE PIESE

47. Icoana *Sfinții împărați Constantin și Elena*, început sec. XVII, 35/28,8 cm.
48. Icoana *Deisis*, sec. XVI, 48,7/40,5 cm.
49. Icoana *Împărtășirea apostolilor cu vin*, 1613, repictată parțial, 40,1/34,2 cm (Fig. 5).

50. Icoana *Duminica tuturor sfinților*, sfârșit sec. XVI–început sec. XVII, repictată parțial, 43,5/32,8 cm (Fig. 19).
51. Icoana *Adormirea Maicii Domnului*, sfârșit sec. XVI–început sec. XVII, repictată parțial, 41,8/30,4 cm.
52. Icoana *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, repictată, 40/30,7 cm.
53. Icoana *Coborârea la iad*, repictată, 36,5/28,8 cm.
54. Icoana *Soborul arhanghelilor*, repictată, 44,8/36,6 cm.
55. Icoana *Sfinții împărați Constantin și Elena*, repictată, 38,6/31,8 cm.
56. Icoana *A treia aflare a capului Sf. Ioan Botezătorul*, repictată, 40,1/34,1 cm.
57. Icoana *Întâmpinarea Domnului*, repictată, 36,7/28,8 cm.

MĂNĂSTIREA BISTRIȚA – COLECȚIA MUZEALĂ

ICONOSTAS I

58. Icoana prăznicară *Înălțarea Domnului*, 35,3/28,3 cm (Fig. 4).

ICONOSTAS II

59. Icoana prăznicară *Coborârea la iad*, 41,3/34,5 cm (Fig. 3).

ALTE PIESE

60. Icoana *Sfânta Paraschiva cu mucenițe și cuvioase*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 50,2/38 cm.
61. Icoana *Sfânta Paraschiva încoronată de înger*, începutul sec. XVII, 33,5/26,5 cm (Fig. 21).
62. Icoana *Iisus Împărat al Slavei*, sfârșitul sec. XVI–începutul sec. XVII, 36/27,5 cm.
63. Icoana *Înălțarea Sfintei Cruci*, 1613, 40,9/31,2 cm (Fig. 13).
64. Icoana *Maica Domnului cu Pruncul-Glykophilousa*, prima jumătate a sec. XVII, 47/32,5 cm.

MĂNĂSTIREA AGAPIA – COLECȚIA MUZEALĂ

ICONOSTAS I

65. Icoana *Schimbarea la Față*, 35,7/24,7 cm.

ALTE PIESE

66. Icoana *Rugul lui Moise*, început sec. XVII, 51,2/37,4 cm (Fig. 6).
67. Icoana *Sfinții Trei Ierarhi*, 1599?, 32,7/24,7 cm (Fig. 12).
Icoana *Soborul Preacuvioaselor Femei*, al doilea sfert al sec. XVI, 82,5/56,4 cm. Nu se afla la Văleni în 1935 (Fig. 9).

BISERICA „PRECISTA” – PIATRA NEAMȚ

68. Icoana *Sfântul Gheorghe pe tron*, repictată, 44,2/33,2 cm.

PALATUL MITROPOLIEI MOLDOVEI ȘI BUCOVINEI – IAȘI

69. Icoana *Maica Domnului cu Pruncul-Nikopoia*, al doilea sfert al sec. XVI, 94,8/27,2 cm (Fig. 15).
70. Icoana *Deisis*, al doilea sfert al sec. XVI, 97,1/28,3 cm (Fig. 16).
71. Icoană de hram *Schimbarea la Față*, al doilea sfert al sec. XVI, 96,5/46,2 cm (Fig. 18).

L'article remet en question une importante étude publiée par I. D. Ștefănescu en 1935 dans la revue *Byzantion*, portant sur l'ensemble d'icônes (XVI^e–XVII^e s.) qui ont appartenu à l'ermitage de Văleni, près de Piatra-Neamț. Compte tenu que ce patrimoine a été dissipé depuis en divers lieux, plus ou moins connus, et encore qu'une partie s'en est perdue, on essaie de reconsidérer les objets conservés. Un autre but de notre analyse est de reconstituer l'hypothèse, intéressante, de I. D. Ștefănescu, selon laquelle la plupart des icônes de Văleni ont constitué le décor mural de l'église en bois de cet ermitage, selon le programme traditionnel des églises bâties en brique et en pierre.

Des 135 icônes publiées en 1935, il s'en conserve encore 65, auxquelles on peut ajouter 6 autres pièces peintes sur bois, servant à diverses nécessités du cycle religieux. Une partie a appartenu à l'iconostase depuis le temps du fondateur de l'ermitage, le prince de Moldavie Pierre Rareș; les portes royales, trois icônes de fêtes et le registre de la *Grande Déisis*. Trois autres icônes à part – deux, représentant la Vierge *Nikopoia* et la *Déisis*, et une, illustrant le vocable de l'ermitage, la *Transfiguration* – prouvant des qualités artistiques remarquables, semblent être l'œuvre du même atelier de peinture.

Un autre groupe provient de l'iconostase de l'église refaite par le prince Jérémie Movilă au début du XVII^e s., à la suite des dommages entraînés par les luttes pour le trône de Moldavie, vers l'an 1600: les portes et les icônes royales, une icône de fête et le registre de la *Grande Déisis*.

Enfin, un troisième groupe rassemble des icônes qu'on pourrait dater de la fin du XVI^e s. et du début du XVII^e s., destinées soit à la vénération, à l'occasion des fêtes religieuses qu'elles représentaient, soit à la décoration de l'église en bois.

À la différence de l'hypothèse proposée par I. D. Ștefănescu, notre analyse conclut que la décoration de l'église avec des icônes a été pratiquée systématiquement à un moment donné, voire au temps de la dynastie des Movilă, sans intention de recouvrir intégralement les parois, mais seulement pour marquer les espaces liturgiques les plus importants, conformément aux principales exigences du rite, prévues dans les programmes iconographiques des églises de brique et de pierre.

de IOANA IANCOVESCU

In memoriam Vasile Drăguț

In ziua de 8 septembrie 1693, mitropolitul Theodosie sfințește biserica Sf. Împărați a mănăstirii Hurezi¹, de față fiind voievodul „și alți arhierii și părinți și toată boierimea”². Construcția bisericii se încheiase încă din iunie 1692³, după doi ani de lucru⁴, iar biserica funcționa deja, deoarece la 8 iulie 1693 se prăznuise cel de-al doilea patron al mănăstirii, sf. Procopie⁵, ale cărui moaște îi fuseseră atunci dăruite⁶. În acel moment în biserică se aflau schelele zugravilor, căci pictarea bisericii urma să se încheie abia peste un an⁷. Celalalte lucrări din mănăstire aveau să mai dureze până către 1708⁸ și în majoritatea lor să fie supravegheate de egumenul mănăstirii, arhimandritul Ioan.

Adus de Brâncoveanu la Hurezi la 20 septembrie 1692⁹, după trei ani de egumenie la mănăstirea sa de metanie¹⁰ din Câmpulung, arhimandritul Ioan avea să fie nu doar ostenitor la lucrările mănăstirii¹¹, îndreptățind respectul voievodului¹², ci mai ales păstorul atent al obștii sale¹³, sfătuitor și ctitor la alte mănăstiri¹⁴.

Pentru catholiconul mănăstirii Brâncoveanu alesese ca model catedrala de la Argeș, cu pronaosul ei supralărgit pentru a face loc mormintelor¹⁵. Alegerea acestui model avea însă, așa cum s-a

¹ Însemnările lui Constantin Brâncoveanu din anul 1693: „sept. 6 miercuri am sosit la mănăstire la Hurezi, unde și mănăstirea am tărnosit la sept. 8 vineri în zio nașterii Maicii Preacisti”, în Al. Odobescu, *Foietul Novel și Calendarele lui Constantin Vodă Brâncoveanu, Opere*, II, București, 1967, p. 96.

² R. Greceanu, *Începătura istoriei vieții luminatului și preacreștinului Domnului Țării Rumânești Io Costandin Brâncoveanu Basarab Voievod...*, *Cronicari munteni*, III, București, 1984, p. 62.

³ Pisania, la N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, București, 1905, nr. 394.

⁴ Lucrul la Hurezi începe în al doilea an al domniei lui Constantin Brâncoveanu (R. Greceanu, *Începătura...*, p. 31).

⁵ Însemnare a egumenului Ioan pe *Ceaslovul* său (BAR, ms. rom. 2 381, f. 255).

⁶ În 1691–2, de patriarhul Iacov al Constantinopolului (N. Iorga, *Inscripții*, nr. 404).

⁷ Pisania picturii, în pronaos: 30 sept. 1694 (N. Iorga, *Inscripții*, nr. 395). Zugravi au fost Constantinos și Ioan, Andrei, Stan, Neagoe și Ioachim.

⁸ Biblioteca, în 1708 (C. Dima-Drăgan, M. Caratașu, *Les ouvrages d'histoire byzantine de la bibliothèque du prince Constantin Brancovan, RESEE*, V, 1967, 3–4, p. 436). Însemnarea lui R. Greceanu după care Brâncoveanu a ajuns la Hurezi la 18 sept. 1697 „dând slavă lui Dumnezeu și bucurându-se, căci mănăstirea grijită de tot o au găsit” a determinat o serie de cercetători să considere că atunci s-au

încheiat lucrările la biserica mare.

⁹ Însemnare pe *Ceaslovul* său (supra., n. 5).

¹⁰ Arh. St. Râmnicu Vâlcea, ms. nr. 3, f. 2r. D. Bălașa, *Constantin Brâncoveanu Voievod și Ioan Arhimandritul. Un manuscris inedit al lui Ioan, egumenul mănăstirii Hurezi (1692–1726)*, *MO*, XXV, 1973, 11–12, p. 996.

¹¹ „...și altele multe au făcut care pe unde să va căuta, tot să va afla...”, *Pomelnicul mănăstirii Hurezi* (1699), f. 10r. (BAR, ms. rom. 1 396).

¹² „...și de atunci, de când s-au așezat egumen și purtători de grijă, nimica lucrului în slab n-au lăsat...” (scrisoare a lui Brâncoveanu din 1705, N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria Românilor. XIV. Hârtii din arhiva mănăstirii Hurezului...*, București, 1907, p. XVIII).

¹³ „Întâi, fraților, m-am anevoit și mare osârdie am pus de am făcut temei slujbei Sfintei Biserică, dupe orânduiala tipicului kinovii, precum am luat și noi de la părinții noștri, den Mănăstirea Câmpul Lungului, obcină și toată orânduiala mănăstirească...” (D. Bălașa, *op. cit.*, p. 996).

¹⁴ Fedeleșoiu (C. Popa, *Schitul Fedeleșoiu (Vâlcea)*, *SCIA*, XXXVIII, 1991, p. 27–35), Cozia (*Tezaur medieval vâlcean. Catalogul documentelor de la Arhivele Statului Râmnicu Vâlcea, 1388–1715*, I, București, 1983, cat. 1147–8), Sărăcinești (V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei, BCMI*, XXVI, 1933, p. 67).

¹⁵ E. Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului*, *SCIA*, XIV, 1967, 2, p. 197–199.



Fig. 1 – Arhimandritul Ioan, portret în pronaos (nr. 128) (clișeu CMI).

demonstrat¹⁶, mai ales motive de reprezentare, fapt confirmat de tabloul votiv menționat și în pisană picturii¹⁷. Inspirația de la Argeș și pretențiile aulice nu s-au oprit însă aici, ele subzistând în programul iconografic al pronaosului. Părțile vestice ale bisericii dând nota de originalitate a fiecărui monument¹⁸, aici se împletesc aluziile temporale cu intenția ziditoare, într-o sinteză care i-a fost atribuită arhimandritului Ioan¹⁹, venit la Hurezi în toamna dinaintea primului sezon de pictură [Fig. 1].

Modelul de la Argeș este însă modificat la Hurezi [Pl. I]: între naos și pronaos zidul este plin, iar turla mică se sprijină doar pe două coloane și pe zidul estic. În colțurile vestice nu sunt calote/turle, ci bolți mănăstirești²⁰ care, prelungind bolțile semicilindrice ale traveelor de N, V și S reprezintă o soluție mai firească și în același timp mai apropiată de rezolvarea din pronaosul de la Snagov²¹. Această structură, ca și dimensiunile mari, au impus crearea unui program iconografic complex pentru biserica principală a mănăstirii, meșterii „zugrăvind-o ca nu alta asemenea”²².

Turla pronaosului [Pl. II] are în calotă o imagine a Platyterei, înconjurată de heruvimi și îngeri, profeți, apostoli, cuvioși și mucenici. În pandativi sunt melozii. Pe suprafețele interioare ale prismei susținute de coloane, sub turlă, deci în același loc ca la Argeș²³ se desfășoară cele 24 de imagini ale Imnului Acatist. Întreg spațiul exterior traveei centrale [Pl. III], respectiv bolțile și pereții pe trei registre sunt acoperiți de frizele Sinaxarului, precedate de semnul zodiei. Peretele de răsărit are, sub Acatist, o serie de scene din viața sf. Constantin: Viziunea Crucii, apoi Botezul, papa Silvestru (și împăratul) discutând „despre credință” și Adormirea sf. Constantin. Cele două arce, de sud și de nord, de sub turlă, au pe intrados scene din viața proorocului Ilie, iar în ax medaliaoane cu Iisus, respectiv Cel Vechi de Zile. Pe arcul sudic sunt, de la est la vest, Nașterea, Înălțarea în carul de foc (2 Regi 2, 11–13), Ilie muștră pe Ohozia pentru că s-a închinat lui Baal (2 Regi 1, 16–17), Ilie traversând Iordanul cu Elisei (2 Regi 2, 8), iar pe arcul nordic, de la vest la est, Izabela și Ahab poruncind să fie prins Ilie (1 Regi 19, 1–3), Ilie luând pe Elisei de la arat (1 Regi 19, 19), Ilie trimis de Dumnezeu la Ahab să-i prezică moartea (1 Regi 21, 21–22) și somnul lui Ilie (1 Regi 19, 5–7). Intradosul arcului vestic este ocupat de cele două Scări, a lui Iacov și a sf. Ioan Sinaitul.

Deasupra celor două coloane, în spațiile triunghiulare dintre registrele Sinaxarului și arce se află o serie de scene veterotestamentare: pe fața sudică Moise și înălțarea șarpelui (Numeri 21, 6–9), pe fața estică „Înțelepciunea și-a zidit casă...” (Proverbe 9, 1–2) și Cei trei coconi în cuptor (Daniil 3, 13–30), iar pe cea nordică Daniil în groapa cu lei (Daniil 6, 16–28) și spre est proorocul Iona. Cele două coloane poartă șiruri de medaliaoane, cea de sud cu Iisus Navi încoronat deasupra portretelor lui Avraam, Isaac, Iacov și ale celor 12 fii ai lui Iacov, iar pe cea nordică, Melhisedec încoronat, împreună cu strămoșii lui Hristos după Luca (3, 35–38) și Samuil cu cornul ungerii. În sfârșit, registrul inferior al pereților, destinat în general sfinților călugări, este ocupat aici în cea mai mare parte de tabloul votiv și de portretele familiei domnitorului. Ctitorul nu se află însă pe peretele vestic ci, în mod excepțional, pe peretele de răsărit, deci în apropierea scenelor din viața sf. Constantin. Pandant cu tabloul ctitorilor se află, în jumătatea nordică a peretelui de răsărit, sf. Varlaam și prințul călugărit Ioasaf, alături de cei doi sfinți venerați în Oltenia, sf. Nicodim de la Tismana și sf. Grigore Decapolitul de la Bistrița. Restul pereților este ocupat de faimoasa galerie de portrete ale voievozilor și rudelor lui Brâncoveanu. Sfinții cuvioși, marii începători de obște și părinții ascetismului nu lipsesc, dar sunt retrași în glafurile ferestrelor de nord și sud. Lângă ușa naosului sunt sfinții Flor și Lavru, iar dedesubt icoanele lui Hristos și a Maicii sale, dublate de cele ale sf. Constantin și sf. Elena.

¹⁶ R. Theodorescu, „Dunga cea mare a rodului și neamului său”. Note istorice în arta brâncovenească, în vol. *Constantin Brâncoveanu*, București 1989, p. 193. V. și idem, *Civilizația românilor între medieval și modern*, II, București, 1987, p. 77–78 și 88–89.

¹⁷ Supra, n. 7. Aici este cuprinsă formula din titlu („Această frumoasă...”).

¹⁸ C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978, p. 23.

¹⁹ D. Barbu, *Artă brâncovenească: semnele timpului și structurile spațiului*, în vol. *Constantin Brâncoveanu*, p. 256 și n. 102; C. Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi – realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea*, SCIA,

XXXIII, 1986, p. 23. Portretul arhimandritului Ioan, cu cruce în mână, se află pe peretele sudic.

²⁰ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, BCMI, XXV, 1933, fig. 285 și 289, 292 și 293; St. Balș, *Restaurarea bisericii Radu Vodă din București*, RMM-MIA, XLIV, 1975, I, fig. 3; T. Sinigalia, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu. Repere arhitectonice*, SCIA, XLII, 1995, p. 26 (Căldărușani).

²¹ N. Ghika-Budești, *Evoluția*, BCMI, XX, 1927, fig. 94, 97, 101.

²² Pisană picturii, N. Iorga, *Inscripții*, nr. 395.

²³ C. L. Dumitrescu, *Pictura*, n. 12/p. 98.



Fig. 2 – Acatistul Bunei Vestiri (nr. 17–18, 27–29, 35–36).

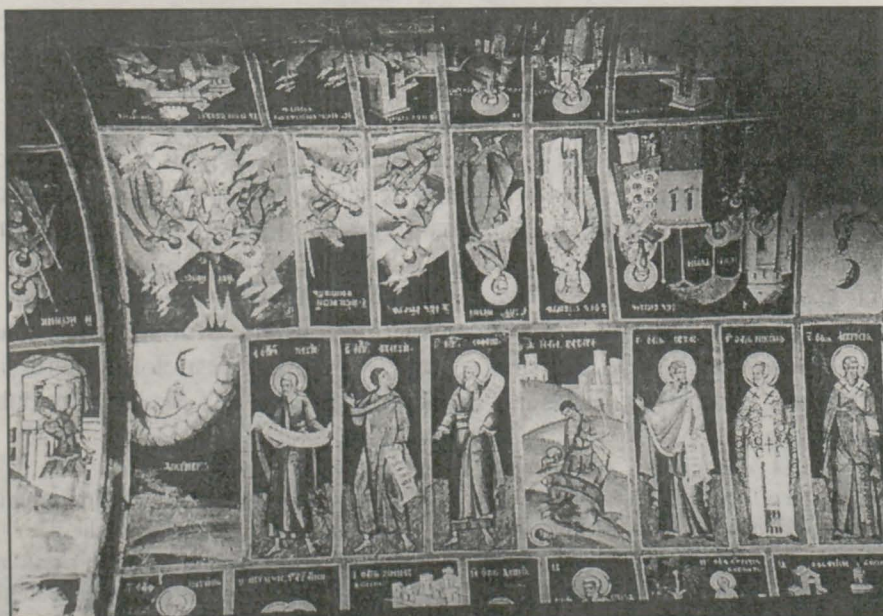


Fig. 3 – Sinaxar, bolta V.

Programul acestui pronaos este conceput astfel încât să împace simultan cererea puterii, tradiția locului și trebuințele duhovnicești ale obștii. În mod evident figurile din registrul inferior și renunțarea la locurile consacrate pe care le aveau sfinții cuvioși în favoarea unui tablou „de aparat” reprezintă o concesiune făcută puterii. Totuși, pandant cu familia lui Brâncoveanu și singurii – cu excepția sfinților

„olteni”²⁴ – dintre monahi care au fost pictați în acest registru sunt Varlaam și ucenicul său, prințul călugărit Ioasaf, a căror legendă este construită în jurul smereniei ca virtute creștină. Asocierea avea precedent tot la Argeș, unde portretele celor doi sfinți erau pictate pe una din icoanele plasate între stâlpii pronaosului²⁵, fiind în același timp o cunoscută temă de reflecție a vremii²⁶. Tot ctitorului i se adresează și scenele din viața sf. Constantin, care ocupă locul firesc al icoanei de hram, deasupra intrării. Dar icoanele propriu-zise (portretele) sunt plasate lângă intrare, lângă icoanele lui Iisus și a Maicii, făcând astfel limpede izvorul puterii lor de intercesori²⁷.

De tradiția iconografică a locului se leagă în primul rând structura generală a programului, așa cum pare să fi fost transmis de singurele ansambluri parțial cunoscute de acest tip: mănăstirea Argeșului și cea de la Snagov. Turla este rezervată însă Platytereii și nu lui Hristos²⁸, ceea ce mărturisește o uzanță a epocii.

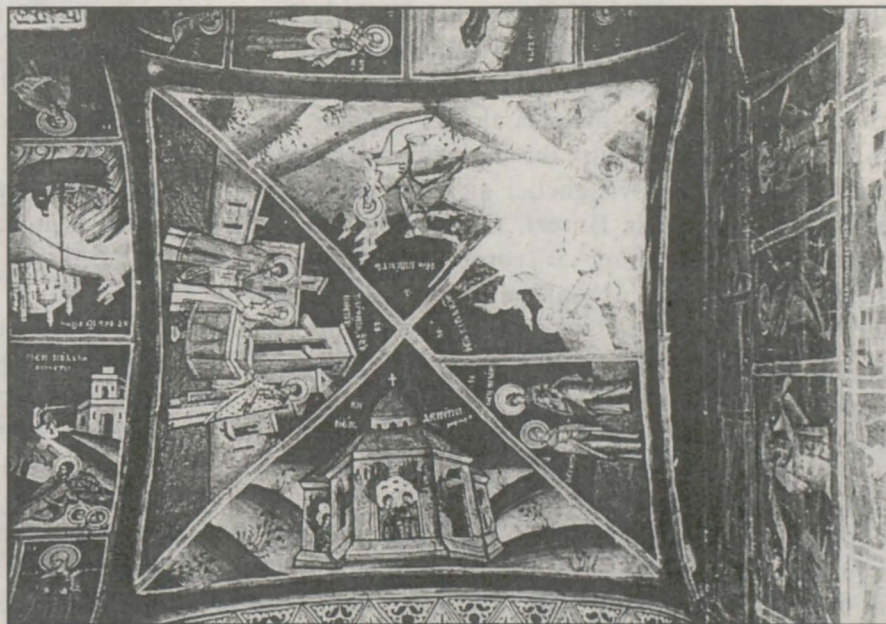


Fig. 4 – Sinaxar, traveea NV.

²⁴ Prima reprezentare a sfinților „olteni” în pictura murală: la Arnota, în glaful – probabil neafectat de repictarea brâncoveană – al ferestrei S a pronaosului, registrul inferior fiind și aici ocupat de tabloul votiv. C. Popa, *Pictura*, p. 25–6; 20.

²⁵ E. Lăzărescu, *loc. cit.* și relatarea lui Paul de Alep în *Călători străini despre țările române*, VI, București, 1976, p. 167.

²⁶ V. Djurić, *Le Nouveau Joasaph*, CA, XXXIII, 1985, p. 100–109; P. V. Năsturel, prefata la *Vieța Sfinților Varlaam și Ioasaf*, București, 1904. La Hurezi erau *Ceaslovul* arhimandritului Ioan, cuprinzând și cântările sfinților Varlaam și Ioasaf, copiat în 1691 la Câmpulung și *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, copiată la Hurezi, în 1700, la porunca arhimandritului (BAR, ms. rom. 2 381 și 2 458; G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, II, București, 1983, p. 262 și 277–8). La Govora (1711) cei doi monahi sunt pictați lângă sfinții Împărați. La Mamul (1699) reappare asocierea sfinților „olteni” cu sf. Varlaam și Ioasaf.

²⁷ Ctitorului adresându-i-se întreaga iconografie a peretelui de răsărit al pronaosului, este probabil că și cei doi sfinți care flanchează intrarea, Flor și Lavru, au aceeași semnificație. Ei fiind pomeniți în ziua de 18 august, este posibil ca aceasta să fi fost ziua de naștere a lui Constantin Brâncoveanu și nu, așa cum se crede după textul lui A. M. del Chiaro, 15 august. De altfel, pasajul respectiv nu este foarte limpede: Brâncoveanu plănuise

un banchet „în ziua Adormirii Maicii Domnului, în anul 1714, intrând în al 60-lea an de vârstă și al 26-lea de domnie”. (A. M. del Chiaro, *Revoluțiile Valahiei*, Iași, 1929, p. 112). Dar al 26-lea an de domnie ar fi fost atunci pe sfârșite și nu 15 august, ci 30 octombrie era ziua aniversării domniei (R. Greceanu, *Începutura...*, p. 13–14). Se poate presupune deci că voievodul alesese praznicul împărațesc pentru a serba și aniversarea sa de după trei zile. Nici documentele olandeze publicate de N. Iorga, referitoare la sfârșitul voievodului, nu sunt mai precise (N. Iorga, *Documente privitoare la Constantin Vodă Brâncoveanu, la domnia și sfârșitul lui*, București, 1901, p. 145–6).

²⁸ L. Reissenberger, *L'église du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Viena, 1867, p. 11. Autorul consemnează scrupulos repictările pe care le observă, dar nu remarcă la turla principală a pronaosului decât similitudinea cu aceea a naosului. Totuși inscripția românească din jurul imaginii Pantocratorului din pronaos ar putea fi un semnal de alarmă. La Snagov decorul părții superioare a turlei pronaosului s-a pierdut și numai ipotetic, pe baza iconografiei traveei centrale, s-ar putea avansa soluția hristică. Doar moștenirea secolului al XVII-lea mărturisește despre programele hristice, pierdute, ale boltirilor de pronaos din secolul anterior. C. Pillat, *Tradiție și inovație în iconografia picturii Țării Românești din epoca lui Matei Basarab*, SCIA, XX, 1973, 2, p. 291.

De la modelul argeșean provine și amplasarea specifică a Acatistului, în traveea turlei [Fig. 2], la Snagov el fiind situat pe pereții de nord, est și sud ai pronaosului, și asociat Sinoadelor (la vest), după schema de la Cozia (la Hurezi Sinoadele sunt retrase în pridvor, lângă Pilde).

Atât la Argeș și Snagov, cât și la Hurezi, bolțile care înconjură turla sunt acoperite de registrele Sinaxarului [Fig. 3]. La Hurezi însă planimetria argeșeană este corectată în elevație prin însușirea soluției de la Snagov, ceea ce favorizează pictura. Astfel, la Snagov cele patru travee laterale au bolți în sfert de cilindru, deschise spre turlă și care, înconjurând-o, crează o mișcare circulară, centripetă, cu tendință ascensională concentrată în turlă, ideală pentru sensul lecturii Menologului. Această idee de spirală ascendentă nu se află nici la Argeș, nici la urmașele ei, care nu au travee între perechile estice de stâlpi și perete, bolțile aflându-se doar la sud, vest și nord. Mai mult, fluxul spațiului și al Menologului este întrerupt la bisericile de tip Argeș de calotele/turlele din colțurile vestice, lucru corectat însă la Hurezi, unde bolțile se întrepătrund simplu [Fig. 4], după modelul de la Snagov, ceea ce denotă intuiția sensului spațiului respectiv și fericita înțelegere a unității simbolismului spațial și iconografic.

Chipurile dreptilor din Vechiul Testament [Fig. 5], strămoșii lui Iisus de pe stâlpii pronaosului aveau un precedent la Snagov, singura biserică al cărei pronaos cu coloane a păstrat decorul original²⁹. Tematica „strămoșilor”, frecventă cel puțin din perioada paleologă, implica, în formule variate, trimiteri tipologice, „referințe istorice” ale Evangheliei și aluzii la legitimarea ctitorului³⁰. Dacă paralela cu genealogia ctitorului pare evidentă la Hurezi, trebuie subliniată și conexiunea liturgică a imaginilor, deoarece ele sunt surmontate, spre nord, de reprezentările proorocului Daniil și de cele ale Coconilor în cuptorul de foc – al căror Sobor, devansând cu opt zile Crăciunul, cade de regulă între cele două Duminici ale strămoșilor lui Hristos³¹ – iar spre sud de cea a Înțelepciunii care „și-a zidit casă”, imagine ce conține același tip de aluzie ca și pericopa epistolară citită în Duminica sf. Părinți după trup, referitoare la credința lui Avraam și a urmașilor săi³², ale căror chipuri se află pe coloana corespunzătoare³³. Iisus Navi încoronat, împreună cu fiii lui Israel de pe coloana sudică, reprezentanți ai puterii temporale, fac pandant seriei de la nord, încununate de Melhisedec și Samuil, modelele autorității spirituale, în dialog cu figurile de pe peretele estic.

Seria imaginilor veterotestamentare de deasupra arcelor cuprinde scene considerate „figuri” ale Jertfei³⁴, debutând cu prefigurarea Răstignirii și terminând cu a Învierii. Dacă însă Iona, Daniil și Cei trei coconi [Fig. 6] sunt imagini care mai apăruseră, anterior, în pronaosurile din Țara Românească³⁵, celelalte două sunt, aici, fără precedent.

Înălțarea șarpelui de aramă (Numeri 21, 8–9), completată, în partea inferioară, cu imaginea israelitenilor mușcați de șerpii veninoși [Fig. 7], este o prefigurare „clasică” a Răstignirii, explicată astfel în chiar textul evanghelic³⁶, motiv pentru care pasajul biblic este integrat lecțiunilor sărbătorii Crucii, alături de alte prefigurări. Aceste preînchipuiri veterotestamentare, semne ale lucrării Înțelepciunii în perspectiva triumfului Crucii prin mâna împăratului Constantin, sunt enumerate de patriarhul Gherasim al Alexandriei în „Cuvântul de prăznuire” la sf. Constantin, text compus special pentru trebuința hramului Hurezilor și edificarea

²⁹ L. Reissenberger menționează figuri de profeți pe capitellurile (?) coloanelor de la Argeș – *op. cit.*, p. 12. La Snagov, pe jumătățile inferioare ale stâlpilor sunt urmașii lui David până la Eleazar după Matei 1, 6–15 (SE), patriarhii (NE), martiri (SV) și sfinte femei (NV).

³⁰ D. ex., formula complexă de la Sopočani (1265): S. Dufrenne, *Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, în *Symposium Sopočani. L'Art byzantin du XIII^e siècle*, Belgrad, 1967, p. 43 și n. 57a; R. Ljubinković, *Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopočani*, în același volum, p. 207–237. Vezi și M. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, DOP, XXXIV–XXXV, 1980–1981, p. 125–177 și C. Costea, *Referințe livresti în pictura murală moldovenească de la sfârșitul secolului XV, AIII, XXIX*, 1992, p. 277–283.

³¹ E. Cincheza-Buculei, *Menologul de la Dobrovâj (1529)*, SCIA, XXXIX, 1992, p. 24–25.

³² Evrei 11, 10: „căci el (i.e. Avraam) aștepta cetatea care are temelii tari, al cărei meșter și ziditor este Dumnezeu”.

³³ Seria urmașilor lui Adam de pe coloana nordică, după un prim registru cu Melhisedec, Samuil, Lot și Fares, cuprinde, neregulat, persoanele menționate de Luca 3, 35–38, dar corectat de Gen. 10, 21, căci după Sem apare urmașul său din a patra generație, Eber (intermediarii lipsind), deoarece Sem este „tatăl tuturor fiilor lui Eber” (i. e. al tuturor evreilor). Primul dintre aceștia, ultimul din serie, este Peleg (gr. Falec), pe vremea căruia „s-a împărțit pământul” (Gen. 10, 25). Următorea împărțire, în Israel, este cea a fiilor lui Iacov (la sud).

³⁴ I. D. Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1963, p. 466 sq.

³⁵ Stănești-Vâlcea, bolnița Coziei, Snagov, Călușu, (C. L. Dumitrescu, *Pictura*, pl. 8, 11, 15 și 22); Arnova și Topolnița (C. Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980, fig. 11–12 și 19). Proorocul Iona înghițit de chit este o imagine proprie glafurilor intrărilor.

³⁶ Ioan 3, 14.

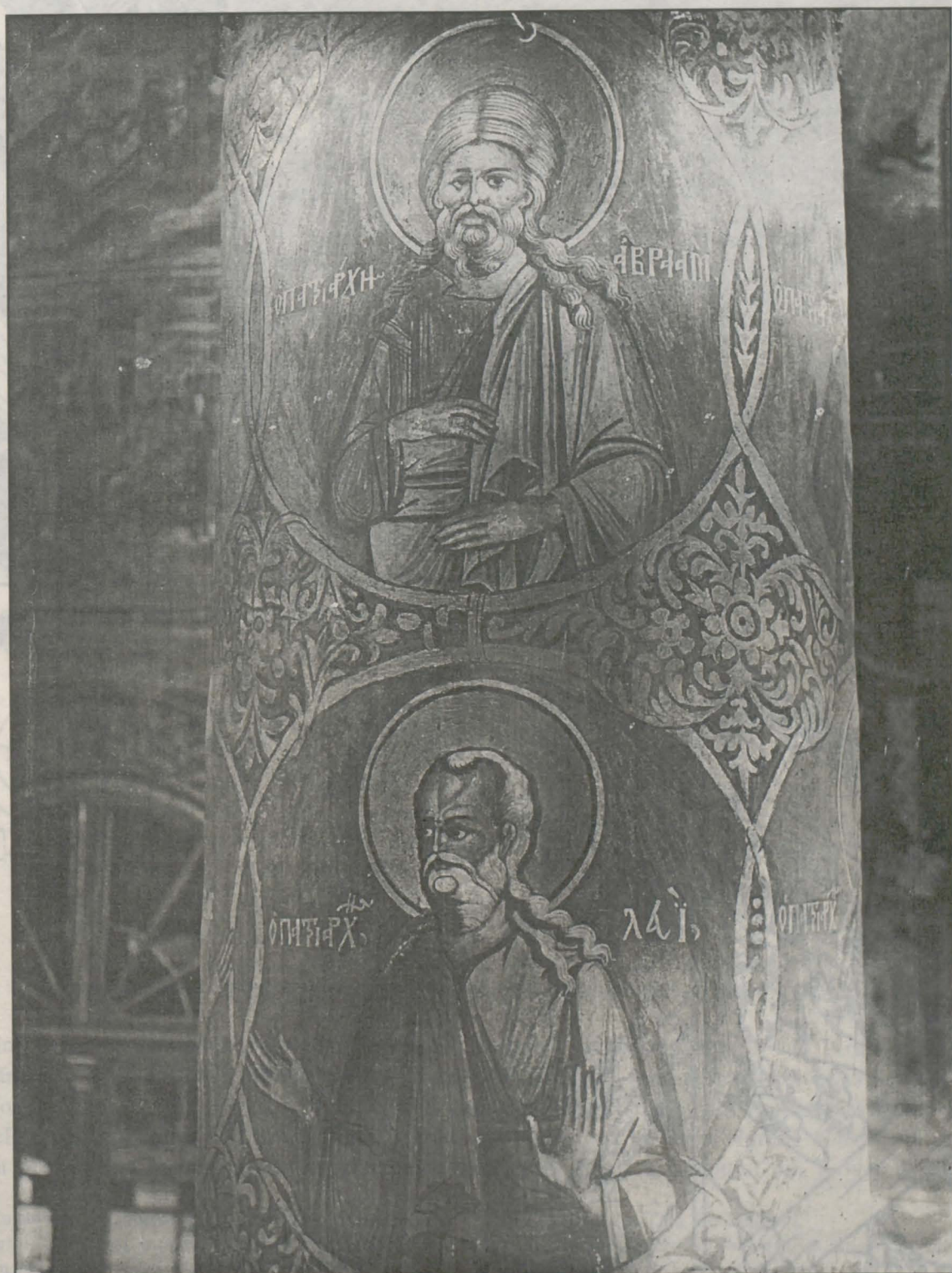


Fig. 5 – Coloana S (nr. 73, 77) (clișeu CMI).



Fig. 6 – Daniil în groapa cu lei (nr. 66) și Cei trei coconi (nr. 67).

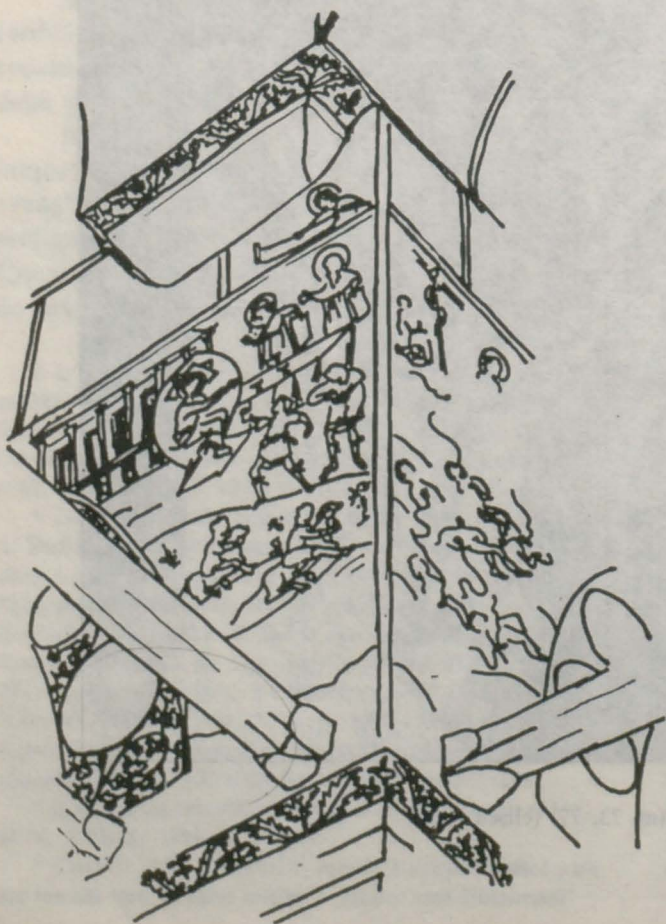


Fig. 7 – „Înțelepciunea și-a zidit casă” (nr. 68) și Înălțarea șarpelui (nr. 69).

Fig. 8 – Sucevița, pridvor: „Înțelepciunea și-a zidit casă”
(clișeu M. I. Sabados).

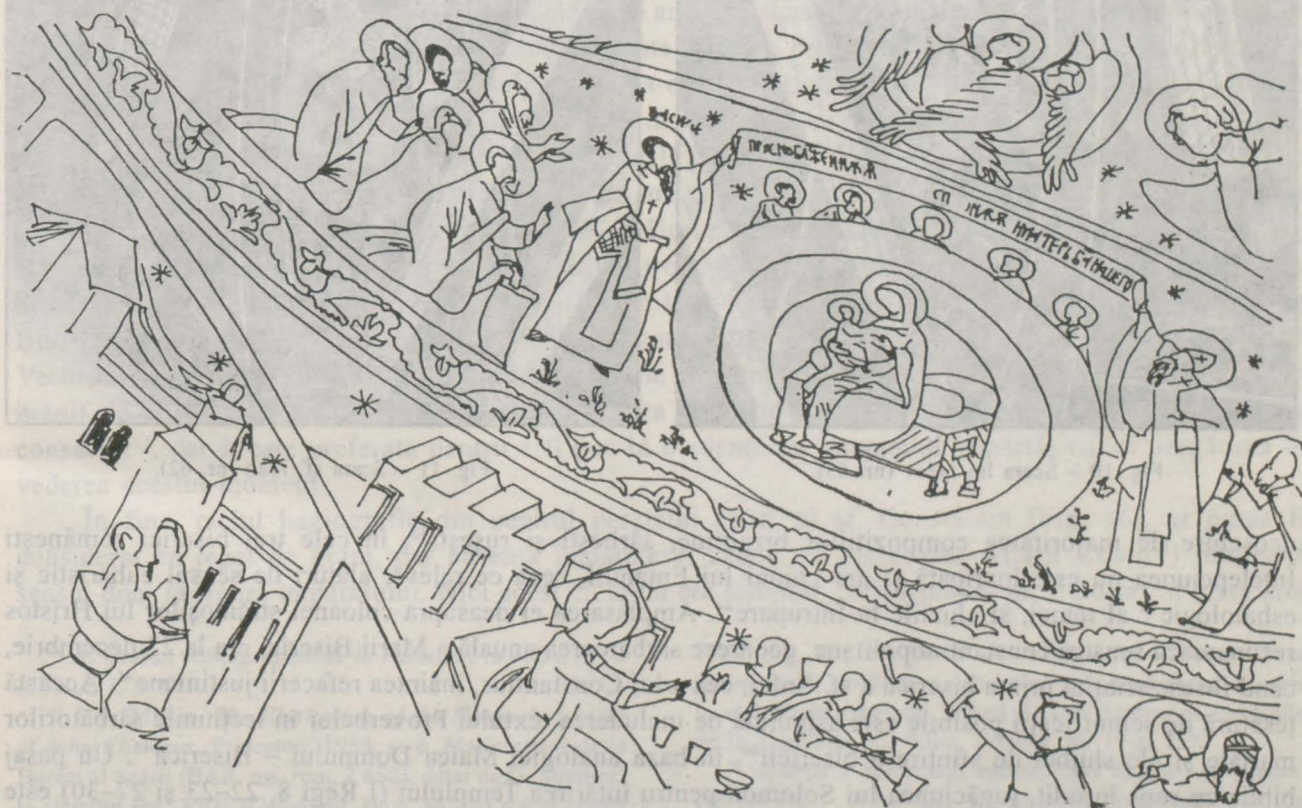


Fig. 9 – Roman, exonartex: „Înțelepciunea și-a zidit casă” și Imnul Axion (după M. I. Sabados, *Catedrala*, fig. 134).

părinților, chiar înaintea pictării bisericii, în 1692³⁷. Imaginea este însă o noutate³⁸ în Țara Românească, dar apăruse în două episoade plasate central, în mijlocul peretelui estic al gropniței de la Sucevița³⁹.

Tot la Sucevița [Fig. 8], în pridvor⁴⁰, și în exonarthexul catedralei din Roman⁴¹ [Fig. 9] se află singurele repere românești ale temei „Înțelepciunea și-a zidit casă...” de la Hurezi, dintre care ultimul a servit probabil ca model direct. Imaginea este o ilustrare fidelă a pasajului din Proverbe, iar spre

târzii de zid din Țara Românească.

³⁷ „Cuvânt de prăznuire la marele singur biruitoriul și preasvântul Împărat și întocma Apostol Constandin, de Gherasim Papa și Patriarhul Alexandriei”, în: P. S. Ghenadie al Râmnicului-Noul Severin, *Două manuscrise românești din secolul XVII*, AAR-Mem. Sect. Lit., seria II, tom XII, 1889–1890, București, 1892, p. 180, 197 și 174.

³⁸ Ulterior (1698) apare în proscomidia bisericii domnești din Târgoviște (C. Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi*, n. 28/p. 21) și uneori pe fața dinspre altar a tâmplorlor

³⁹ C. Costea, *Programe iconografice insuficient cunoscute. I. Biserica mănăstirii Sucevița. Gropnița*, SCIA, XLII, 1995, p. 72, nr. 29–30.

⁴⁰ P. Henry, *Monumentele din Moldova de Nord*, București, 1984, p. 245.

⁴¹ M. I. Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, București, 1990, fig. 134 și 137. Nici la Hurezi filacterul melodului nu are inscripție.

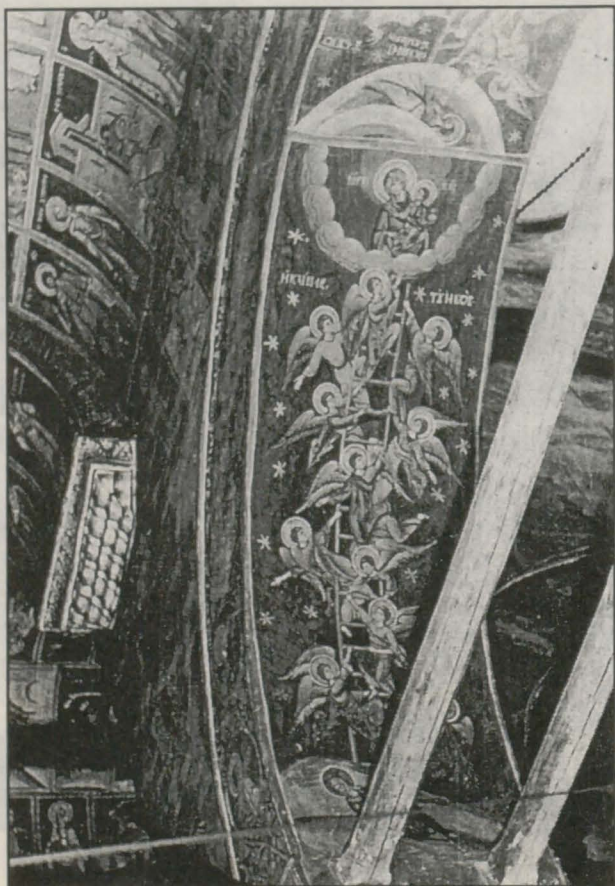


Fig. 10 – Scara lui Iacov (nr. 63).

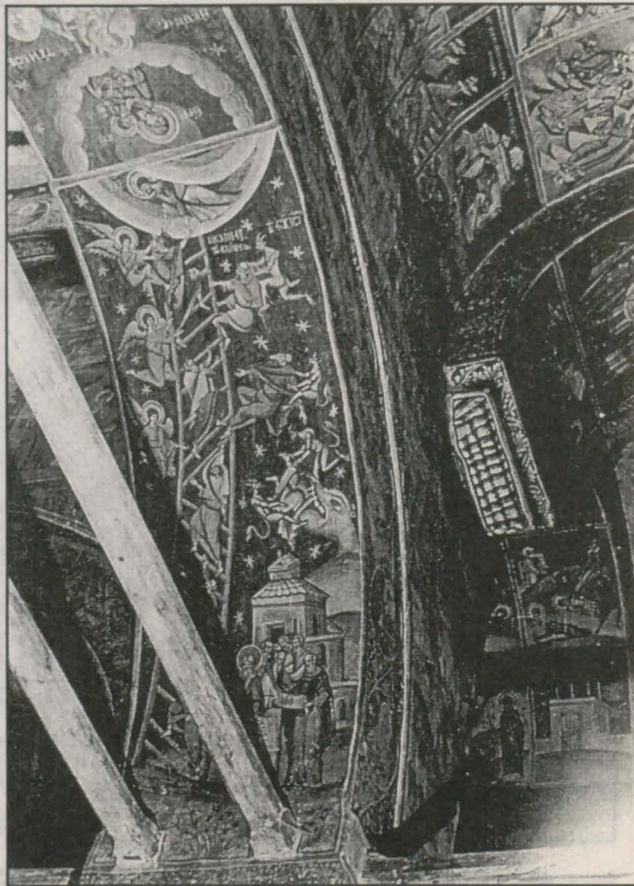


Fig. 11 – Scara sf. Ioan (nr. 62).

deosebire de majoritatea compozițiilor bizantine, sârbești și rusești⁴², în cele trei biserici românești Înțelepciunea nu este înaripată și are chipul lui Emanuil, ceea ce relevă, alături de sensul euharistic și eshatologic⁴³ al temei, și aluziile la Întrupare⁴⁴. Amplasarea ei deasupra coloanei strămoșilor lui Hristos recuperează sensuri constantinopolitane, deoarece sărbătoarea anuală a Marii Biserici era la 23 decembrie, când fusese sfințită prima biserică a sf. Sofia, cea a lui Constantius, înaintea refacerii justiniene⁴⁵. Această țesătură de semnificații posibile este asigurată de includerea textului Proverbelor în lecțiunile sărbătorilor mariale și ale slujbei de sfințire a bisericii⁴⁶, în baza analogiei Maica Domnului – Biserică⁴⁷. Un pasaj biblic cu sens înrudit, rugăciunea lui Solomon pentru întărirea Templului (I Regi 8, 22–23 și 27–30) este cel care deschide seria lecțiunilor de la vecernia sf. Împărați⁴⁸, urmat fiind de profeția lui Isaia⁴⁹ care stă la baza irmosului Învierii („Luminează-te, Noule Ierusalime...”) și care reface câmpul de semnificații al iconografiei Înțelepciunii.

⁴² J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, CA, X, 1959, p. 259–277; idem, *Wisdom-Sophia: Contrasting Approaches to a complex Theme*, DOP, XLI, 1987, p. 391–403.

⁴³ Aluzie la „Ziua cea Mare” de după celelalte șase. A. Grabar, *Iconographie du Dimanche principalement à Byzance*, în vol. *L'Art à la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, I, p. 564–5.

⁴⁴ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, 1972, s.v. Sapientia.

⁴⁵ G. Florowsky, *Christ, the Wisdom of God, in byzantine Theology and Art*, în *Actes VI CIEB*, II, Paris, 1951, p. 229. Și după a doua refacere justiniană biserica a fost consacrată tot în ajunul Crăciunului: 24 dec. 562. (C. Mango, *The Art of*

*the Byzantine Empire. (312–1453). Sources and Documents*², Toronto, 1986, p. 80).

⁴⁶ J. Meyendorff, *L'iconographie*, p. 261; I. D. Ștefănescu, *L'illustration*, p. 463.

⁴⁷ Contextul în care apare scena, la Roman și Sucevița, explică accentul pus pe valențele mariale. Preluarea acestei variante compoziționale la Hurezi concordă cu intenția de racordare a programului pronaosului la tematica marială a vremii și a ansamblurilor de pictură supravegheate de arhimandritul Ioan (de „tipul” Fedeleșoiu).

⁴⁸ *Orânduiala slujbei în 21 a lui mai la ziua sfinților și de asemenea cu apostolii mari Împărați Constantin și Elena*, Snagov, 1696, p. 3–7.

⁴⁹ Isaia, 60, 1–16.

Imaginile veterotestamentare de la Hurezi implică aceeași parousie, activă, dar invizibilă – proprie perioadei dinaintea Întrupării, când parousia este atestată prin act⁵⁰ – ca și Scara lui Iacov [Fig. 10], temă plasată pe arcul central din pronaos, ce premerge traveea Acatistului. Alături și inspirată de ea, Scara sf. Ioan Sinaitul [Fig. 11], ilustrarea textului ascetic cel mai frecvent citit⁵¹, completează o formulă iconografică nouă pentru Țara Românească, dar care circula atât la Athos⁵² cât și în Moldova⁵³. Numai la Hurezi însă cele două Scări sunt plasate pe arc⁵⁴, ceea ce denotă din nou intuiția sigură a relației dintre imagine și locul său, integrând firesc Scările într-o tematică ce poate fi numită „a curcubeului”, cu referire, iarăși, la Noul Ierusalim și conservând astfel paralelismul Maica Domnului – Biserica⁵⁵, în varianta „Căii”.

Tot la tematica – proprie pronaosului, ca spațiu introductiv – a „Căii” se racordează ciclul hagiografic al profetului Ilie, plasat pe arcele de sud și nord [Fig. 12–15]. Ciclul este un *unicum* în Țara Românească⁵⁶, iar prin selecția scenelor⁵⁷ se îndepărtează și de icoanele hagiografice mai târzii. Din această serie lipsesc minunile (binecuvântarea uleiului, aducerea ploii, etc.) cu impact popular, deoarece accentul este pus – în concordanță cu locul – pe viața de ascet nevoitor a proorocului, aflat „pe Cale”, protomodel, ca și sf. Ioan Botezătorul, al monahilor⁵⁸. Cele două arce nu cuprind scenele în succesiunea evenimentelor indicată în Cărțile Regilor, chiar dacă sunt grupate pe arce după cele două Cărți, ci într-o secvență gândită atent, fiecare arc terminându-se cu o scenă-cheie. Astfel, arcul sudic se termină cu traversarea Iordanului, metaforă clasică a trecerii *dincolo*, mai discretă, dar nu mai puțin clară decât scena cunoscută a Înălțării în carul de foc. Iordanul apropie încă o dată pe proorocul Ilie de sf. Ioan și nu este întâmplător faptul că acest arc este dominat de medalionul cu imaginea lui Iisus. Arcul nordic se încheie cu o scenă aparent simplă, conform procedurii exploatat la Hurezi, de a permite lecturi în straturi suprapuse de semnificații: somnul lui Ilie – din care acesta însă trezindu-se, a găsit mâncarea adusă de înger, înaintea drumului de 40 de zile (termenul purificării) până la muntele Horeb (muntele – locul theofaniilor, ca Biserica), unde avea să-i vorbească însuși Dumnezeu, dintr-un susur de vânt⁵⁹ (în axul arcului este Cel Vechi de Zile). Sensul scenei se înrudește cu acela al compoziției mult mai cunoscute, a proorocului hrănit de corb, frecventă în pronaosurile din Țara Românească și Balcani⁶⁰ și cu înțeles euharistic consacrat⁶¹, dar îi este preferată pentru a fi pus în evidență nu momentul împărtășirii, ci pregătirea în vederea acestui moment.

În fine, ciclul hagiografic din centrul peretelui estic, al sf. Constantin [Fig. 16], ar putea fi considerat ca legat de hram, dar absența împărătesei Elena (și a scenelor Aflării Crucii⁶²) limitează sensul doar la figura împăratului. Nici acest ciclu nu era familiar Țării Românești, fiind rar în toată aria

⁵⁰ A. Grabar, *Iconographie de la Parousie*, în vol. *L'Art à la fin...*, I, p. 571.

⁵¹ J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 6. Manuscrisul de la Hurezi al Scării (BAR, ms. rom. 2 650), datat de G. Ștrempel la sfârșitul sec. XVII (*Catalogul*, II, p. 345–6) a fost copiat de Iosif, proigumenul mănăstirii, menționat cu această funcție în documente către 1734 (N. Iorga, *Hărtii din Arhiva mănăstirii Hurezi*, p. XXVII).

⁵² La Vatopedi, Hilandar, Lavra, Dochiariu (G. Millet, *Les Monuments de l'Athos. I. Les Peintures*, Paris, 1927, pl. 94/2, 99/1, 140/1 și respectiv 243/1).

⁵³ Pictura exterioară de la Sf. Ilie din Suceava, Râșca, Sucevița (P. Henry, *Monumentele*, p. 213 și 226); la Dobrovăț în pronaos (C. Costea, *Narthexul Dobrovățului. Dosarul arheologic*, RMI, LX, 1991, I, p. 20).

⁵⁴ Amplasare nu întâmplătoare, deoarece se repetă la Mogoșoaia (1705), pe intradosul arcelor de sud și nord ale pronaosului.

⁵⁵ Gen. 28, 17: „aici este casa lui Dumnezeu, aici este poarta cerurilor”.

⁵⁶ Se regăsește în pronaosul aceiași biserici Sf. Ilie din Suceava, dar în redactări diferite. Identificarea scenelor la Gh. Bratiloveanu, P. Blaj, *Biserica Sf. Ilie din Suceava*, Iași,

1988, fig. 25, 27, 28 și 29. Ciclul circula și în Țara Românească, după cum o dovedesc cele două scene inserate în ciclul arhanghelului Mihail de la Plăviceni și imaginile de la Topolnița (C. Pillat, *Pictura*, pl. 19 și 25).

⁵⁷ Selecția a numeroase episoade din relația – în general tensionată – a lui Ilie cu puterea temporală conține avertismente.

⁵⁸ Asupra a ceea ce s-a numit „la thématique du désert qui porte sur la nourriture divine” v. S. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e – première moitié du XIII^e s.)*, Byzantion, LVIII, 1988, fasc. 1, p. 140–154.

⁵⁹ I Regi 19, 5–12.

⁶⁰ La Cozia (D. Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, București, 1986, pl. IX, nr. 277), la Topolnița și Plăviceni (C. Pillat, *loc. cit.*), la Bălinești (C. Popa, *Bălinești*, București, 1981, planșa p. 23); în Bulgaria și Serbia la R. Konstantinova, *Za edno neobičajno rešenje na scenata „Prorok Ilija pri potoka Horat, hranen ot garvana” v monumentalnata živopis na XV vek*, Izkustvo, 36, 1986, I, p. 42–5.

⁶¹ I. D. Ștefănescu, *L'illustration*, p. 474 sq.

⁶² Îndepărtându-se astfel de scurta secvență a Crucii din pronaosul de la Dobrovăț (C. Costea, *Narthexul Dobrovățului*, p. 21).



Fig. 12 – Viața sf. Ilie (arc S, nr. 53-54).



Fig. 13 – Viața sf. Ilie (arc S, nr. 55-56).



Fig. 14 – Viața sf. Ilie (arc N, nr. 58-59).



Fig. 15 – Viața sf. Ilie (arc N, nr. 60-61).



Fig. 16 – Viața sf. Constantin (nr. 38–40) (clișeu CMI).

de tradiție bizantină. Imaginea împăratului călare, înarmat cu lancea cruciformă și înconjurat sau nu de soldați are, de la caz la caz, rostul de a ilustra psalmul 59 (60), 6⁶³ sau ideea de cruciadă⁶⁴. La Hurezi însă nu lupta și înfrângerea lui Maxențiu – care ar fi putut prilejui paralele biblice⁶⁵ și mai ales contemporane – sunt ilustrate în marea scenă superioară, ci momentul premergător, acela al arătării Crucii pe cer, la care se referă de altfel și inscripția⁶⁶ – ceea ce lărgeste adresa imaginii și o adaptează mediului monahal, sensibil la convertire și nu la război. Această imagine-emblemă este completată cu un ciclu scurt, cuprinzând spre nord Botezarea, ortodoxă, de către papa Silvestru⁶⁷, spre sud Adormirea sf. Constantin, pe trama-tip cunoscută, iar în axul intrării o imagine construită după schema Sinoadelor, cu împăratul și papa stând pe tron, înconjurați de soldați și discutând cu un grup aflat în față. Inscripția dezvăluie însă inserarea forțată a acestei scene în ciclul sf. Constantin, deoarece arată că doar papa



Fig. 17 – Ohrid, bis. Sf. Împărați, fațada V: viața sf. Constantin (după G. Subotić, *L'école*, fig. 63).

⁶³ RBK IV, 1990, s. v.

⁶⁴ A. Grabar, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, în vol. *L'Art à la fin...*, I, p. 169 sq.

⁶⁵ „...precum mai denainte cel trofaș faraon. Să plini și spre dânsul ceale ce s-au scris...”, *A lui Ethimie patriiarhul de la Târnovsca, lauda sfinților marilor și întocma cu Apostolii Constantin și Elena*, manuscris copiat la Hurezi în 1704 (BAR, ms. rom. 2 518, f. 10r; G. Ștrempele, *Catalogul*, II, p. 303).

⁶⁶ ΔΙΑΣΤΕΡΟΝ ΕΦΑΝΤΟ ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΥΝΩ.

⁶⁷ Și nu ariană, la Nicomedia, așa cum ar fi putut induce cronicile bizantine (Sozomen, Theophanes) aflate în biblioteca de la Hurezi. Al. Kazhdan, *Constantin imaginaire. Legends of the 9th about Constantine the Great*, Byzantion, LVII, 1987, p. 196–250; C. Dima-Drăgan, M. Caratașu, *Les ouvrages...*, anexa I, p. 442–4.

Fig. 18 – Mănăstirea Hurezi, fântâna.



discută „cu Zamvri, despre credință”⁶⁸, acesta fiind un episod din *Acta Sancti Silvestri*, deja confuz și fragmentar relatat în *Mineiul* (pe ianuarie) de la Buzău, iar azi eludat. Faptul că discuția fusese însă provocată de împărat și paralela cu Sinodul I permite inserarea în ciclul sf. Constantin a unui episod care de fapt accentuează figura ierarhului.

Secvența de scene din viața împăratului Constantin, în afara modelelor occidentale, profund diferite⁶⁹, nu are ca reper comparabil decât, cel mult, ciclul aflat pe fațada vestică a bisericii Sf. Împărați Constantin și Elena din Ohrid (sec. XIV, repictată în sec. XV)⁷⁰ [Fig. 17]. Puținele cicluri orientale cunoscute – nu și episoadele interferente din ciclul arhanghelului Mihail din pictura murală sau de icoane⁷¹ – au o structură similară, inaugurată în cea mai importantă biserică din Constantinopol, înaintea reconstrucției de către Justinian a Sf. Sofia: biserica Sf. Polieuct⁷². Pe bolta pronaosului acesteia, prăbușită către 1200, se aflau, conform epigramei reproduse în *Anthologia Palatina*⁷³, trei scene, probabil convertirea, victoria și botezarea de către papa Silvestru (aceleași care apar și, de pildă, pe tripticul Stavelot de sec. XII⁷⁴).

Față de practica frecventă a raportării la primul împărat creștin și de proliferarea „noilor Constantini”, fenomen curent, înregistrat și în panegiricele, cronicile sau prefețele tipăriturilor din vremea lui Brâncoveanu⁷⁵, pe fondul răspândirii cronografelor și a legendelor referitoare la sf. Constantin⁷⁶, rememorarea

⁶⁸ Ὁ ΑΓΙΟΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ ΔΙΑΛΕΓΟΜΕΝΟΣ ΜΕΤΑ ΤΥ ΖΑΜΒΡΙ ΠΕΡΙ ΠΙΣΤΕΩΣ. Vezi și *Mineiul* (Ian. 2), Buzău 1698, f. 12r.

⁶⁹ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tom III, partea I, p. 341–4.

⁷⁰ G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XV^e siècle*, Ohrid, 1980, p. 200–1. M. Garidis presupune că victoria lui Constantin este un subiect al secolului al XV-lea, chiar dacă inspirat din cicluri hagiografice mai vechi (*La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Atena, 1989, p. 101–2).

⁷¹ S. Gabelić, *Cycles of the Archangels in Byzantine Art*, Belgrad, 1991, passim; M.I. Sabados, *Ikônes roumaines du XVI^es. illustrant des cycles hagiographiques*, *Izkustvo/Art in Bulgaria*, 33–34, 1996, p. 40 sq.

⁷² C. Mango, I. Ševčenko, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople*, *DOP*, XV, 1961, p. 243–7; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. I. Le Siècle de Constantinople et le patriarcat oecuménique*.

III. *Les églises et les monastères*², Paris, 1969, p. 405; Chr. Milner, *The image of the rightful ruler: Anicia Juliana's Constantine mosaic in the church of Hagios Polyeuktos*, în vol. *New Constantines: The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium, 4th–13th Centuries*, Variorum, 1994, p. 73–81.

⁷³ *Anthol. Pal.* 1, 10. Traducerile oscilează între boltă/arc și pronaos/portic. Chr. Milner, *op. cit.*, p. 78, n. 37.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁵ Panegiricele lui Anthim Ivireanul, Ștefan Brâncoveanu, patriarhul Gherasim; prefețele la *Orânduiala slujbei din 21 a lui mai*, *Mineele de la Buzău* (1698), etc. Al. Dușu, *Modelul cultural brâncovenesc*, în vol. *Constantin Brâncoveanu*, p. 157–8; R. Theodorescu, *Civilizația...*, II, p. 92.

⁷⁶ D. Russo, *Studii istorice greco-române*, I, București, 1939, p. 51–100; I. Ștefănescu, *Legende despre Sf. Constantin în literatura română*, *RIR*, 1, 1931, p. 251–297; G. Mihăilă, *Tradiția literară constantiniană, de la Eusebiu al Cezareei la Nichifor Calist Xanthopoulos, Eftimie al Târnovei și domnii Țărilor Române*, în *Cultura și literatura română veche în context european*, București, 1979, p. 217–379.

bisericii Sf. Polieuct aduce un termen de comparație surprinzător. Așa cum s-a demonstrat⁷⁷, ea era construită după dimensiunile indicate de proorocul Ezechiel pentru templul viziunii de pe munte, dimensiuni care sunt respectate, aproximativ, și la Hurezi⁷⁸. Ca și în viziunea profetului, mănăstirea „ca o cetate zidită” se află la miazăzi de munți (Ez. 40, 2); râul vieții care curge dinspre răsărit (Ez. 47, 1) este la Hurezi fântâna [Fig. 18] pe care este pictată Maica Domnului-Izvorul Vieții și Ierusalimul Ceresc⁷⁹ (pe latura estică a incintei).

Dacă în cazul bisericii ridicate de Anicia Juliana, descendenta lui Teodosie cel Mare, ideile ortodoxiei creștine, a dreptului domnitor și a botezului care sunt legate de templul viziunii lui Ezechiel, se calchiază firesc pe figura lui Constantin cel Mare, lucrul este explicabil în contextul istoric respectiv⁸⁰. La sfârșitul secolului al XVII-lea însă, paralela – probabil independentă de ilustrul antecedent – avea mai curând în vedere simbolul Bisericii Universale, locul Slavei lui Dumnezeu (Ez. 43, 5), idealul oricărui ctitor. Templul noului *aion* are însă chipul Crucii, dat Hurezilor de cele patru schituri ridicate în jurul cathiconului sfântului Constantin, ordonând spațiul⁸¹.

Pictura pronaosului bisericii principale a mănăstirii Hurezi este așadar o vastă metaforă a Bisericii în așteptarea zilei a opta, sens fundamental propriu acestui loc și spre care converg și semnificațiile particulare ale temelor iconografice. Imaginile suprapun și completează conexiunile permise de text între templul erei biblice și al noului ev, prin prezentul liturgic, într-o rețea de semnificații din care se detașează gradarea pe verticală și sfințenia locului. Imaginea Bisericii se identifică astfel cu imaginea „Căii”, pe care se află și împăratul Constantin, ca și urmașii săi.

Construirea acestui program vădește nu doar cunoașterea mesajului picturii de pronaos – respectat la Cozia sau mănăstirea Argeșului – ci și o adâncă înțelegere a textului liturgic, stăpânirea valențelor lui multiple și mai ales a complementarității text-imagini, întregită cu finețe la Hurezi de un al treilea element, spațiul. Ceea ce ar fi putut fi un impediment în desfășurarea discursului teologic – ingerința puterii – devine la Hurezi argument, figura împăratului fiind invocată în rostul ei întemeietor și ca instrument al economiei divine. Enunțarea sacralității regale, pe de-o parte, ca și atenția de păstor față de trebuințele obștii, vădită în selecția scenelor din Viața sf. Ilie sau în preferința pentru figurile de cuvioși din Sinaxar, sunt fețe complementare ale dorinței de ordonare și de orientare care se detașează din modul de concepere a programului iconografic, în ideea formulată de sf. Maxim Mărturisitorul, a unității lumii în Biserică, după cum Creația își are principiul de unitate în Creatorul său. Este de aceea foarte probabil ca gândirea aceasta să aparțină arhimandritului Ioan, om învățat și eficient, preocupat în primul rând de „temeiul slujbei sfintei Biserici”, de edificarea fraților⁸², devotat mănăstirii⁸³ și învrednicit cu ucenici⁸⁴. În plus, pictura de la Hurezi vădește o surprinzătoare apropiere de anumite modele moldovenești, cele legate de numele episcopului Macarie al Romanului – Dobrovăț, Râșca, Roman⁸⁵, apoi și Sucevița – lucru remarcat și în cazul altor ansambluri de pictură supravegheate de arhimandritul Ioan⁸⁶. Selectarea acestor modele denotă, pe lângă neașteptata familiarizare, și raportarea la „alesul între înțelepți... dascălul Moldovei”.

⁷⁷ În urma săpăturilor arheologice de la Saraçhane, de M. Harrison. Vezi Chr. Milner, *op. cit.*, p. 74 sq.

⁷⁸ Ez. 41, 2: „a măsurat și lungimea Templului: patruzeci de coți și lățimea: douăzeci de coți”. (și 40,5: „fiecare cot având o palmă mai mult decât cotul obișnuit”) (1 cot = 50–55 cm).

⁷⁹ A. Vasiliu, *Un model de iconografie monastică de la începutul veacului al XVIII-lea*, SCIA, XXXVIII, 1991, p. 21. În ce privește tabloul ctitorilor de pe peretele estic, v. Ez. 44, 31.

⁸⁰ Chr. Milner, *op. cit.*, p. 78.

⁸¹ Bolnița (E), Sf. Ștefan (V), Sf. Apostoli (N), biserica Sf. Îngeri din România de Jos (S). La primele două, arhimandritul este ispravnic, la celelalte ctitor.

⁸² La Hurezi se copiaza, din porunca egumenului, *Mântuirea păcătoșilor* (BAR, ms. rom. 2 174), *Rânduiești călugărești* (BAR, ms. rom. 2 191), *Patericul Lavrei Pecerska* (BAR, ms. rom. 2 452), *Învățăturile sf. Theodor Studitul* (BAR, ms. rom. 2 589), *Viața sf. Varlaam și Ioasaf* (BAR, ms. rom. 2 458) (G. Ștrempel, *Catalogul*, II, *passim*) și

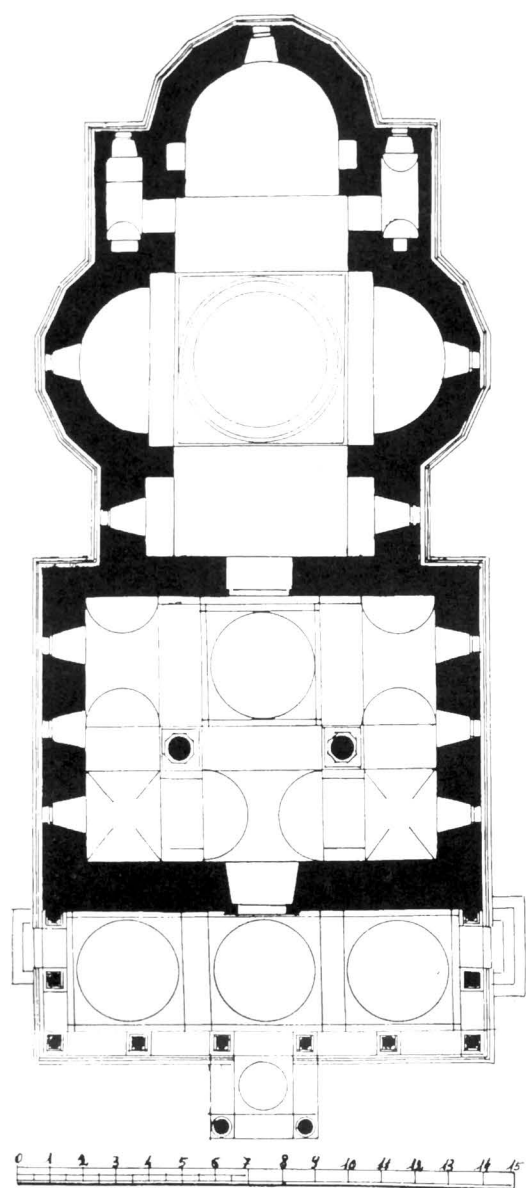
Tălcuirea celor patru Evanghelii (C. Dima-Drăgan, *Biblioteca umaniste românești*, București, 1974, p. 54 și 131).

⁸³ Ctitor, ispravnic și administrator activ și ferm (T. G. Bulat, *Ioan Arhimandritul, întâiul egumen al mănăstirii Hurezi*, MO, XVIII, 1966, 5–6, p. 444): sugerează lui Brâncoveanu recuperarea Polovragilor (V. Drăghiceanu, *Monumentele*, p. 63) și se ocupă de ridicarea lor; finanțează lucrări inclusiv „cu simbria Sfinții Sale... de 7 ani care nu s-au fost luat-o”. (N. Iorga, *Hărtii...*, p. XXIV).

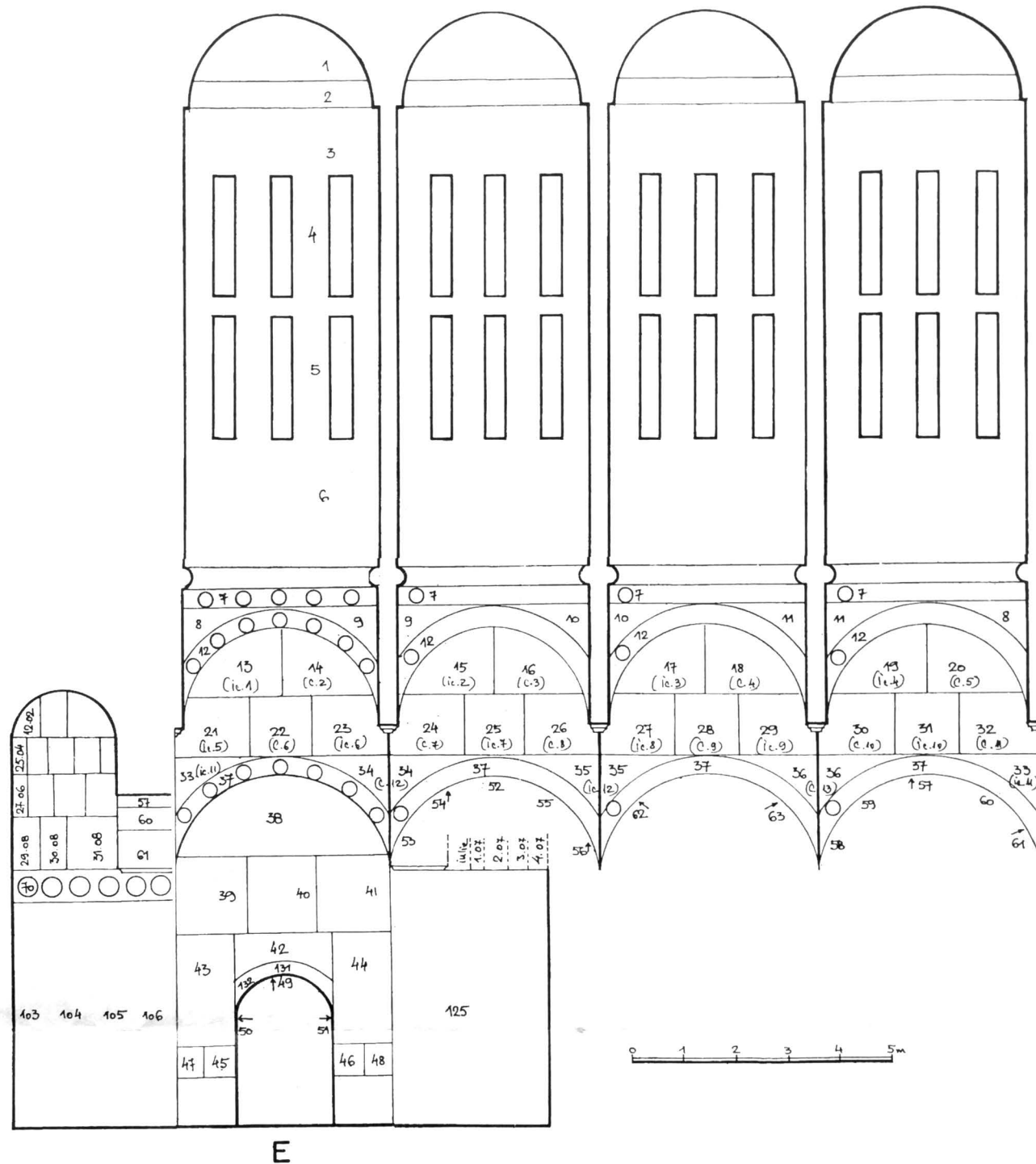
⁸⁴ Astfel semnează copiile lor Lavrentie diorthositorul Episcopiei („chiliaș la părintele igumen Ioan”), Iosif ieromonahul, Dositheie ierodiaconul (supra, n. 82).

⁸⁵ S. Ulea, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, SCIA, XXXII, 1985, p. 14–48; C. Costea, *Narthexul Dobrovățului*, p. 21–2, citând și caracterizarea făcută de Azarie episcopului.

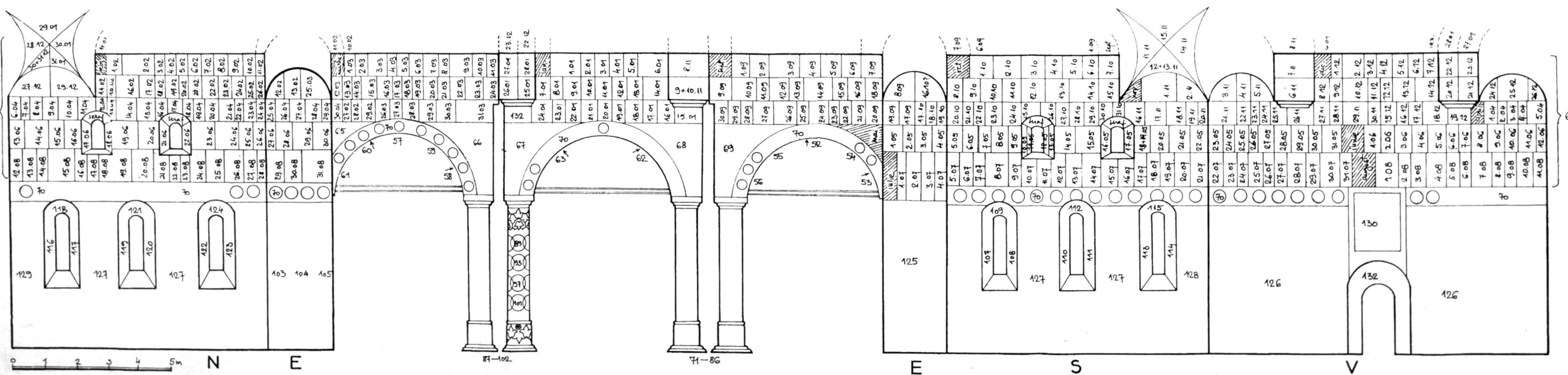
⁸⁶ Fedeleșoiu, Surpatele, Cozia, cu programul de imnuri mariale.



PLANȘA I: Catholiconul, plan (după N. Ghika-Budești, *Evoluția*, IV, pl. CCC1).



PLANȘA II: Pronaosul bisericii mari a mănăstirii Hurezi: desfășurare turlă.



PLANȘA III: <https://biblioteca.digital.ro/http://istoriaartei.ro> https://biblioteca.digital.ro/http://istoriaartei.ro

1. Platytera
2. Heruvimi
3. Îngeri
4. Profeți: David/Ghedeon/Iezechil/Avacum/Daniil/Isaia/Moise/Solomon
5. Apostoli: Petru/Simon/Iacov/Toma/Filip/Vartolomeu/Andrei/Pavel
6. Cuvioși (cântăreți, cu filactere pe care sunt notate texte referitoare la analogia Maica Domnului–Biserică): patriarh (Gherman al Constantinopolului)/(patriarh)/Teodor Studitul/Vavila/Leon Despotul/Efrem al Cariei/Ștefan Aghiopolitul/Sofronie patr. Ierusalim
7. Medalioane apostoli (din cei 70)
8. sf. Cosma Melodul
9. sf. Iosif Imnograful
10. sf. Ioan Damaschinul
11. sf. Teofan Cântărețul
12. Medalioane mucenici
- 13–36. Imnul Acatist
37. Medalioane mucenici
- 38–41. Ciclul sf. Constantin:
 38. Viziunea Crucii
 39. Botezul sf. Constantin
 40. Papa (și împăratul) discută „despre credință”
 41. Adormirea sf. Constantin
42. Îngeri cu inscripție
43. sf. Flor
44. sf. Lavru
45. Icoana Maicii Domnului
46. Icoana lui Hristos Soter
47. sf. Elena
48. sf. Constantin
49. Iisus Arhiereu
50. sf. Hristosfor
51. sf. Iacov Persul
52. Iisus
- 53–56. Ciclul sf. Ilie:
 53. Nașterea
 54. Înălțarea în car
 55. Ilie muștră pe Ohozia
 56. Ilie traversează Iordanul
57. Cel Vechi de Zile
- 58–61. Ciclul sf. Ilie:
 58. Izabela poruncește să fie prins Ilie
 59. Ilie ia pe Elisei de la arat
 60. Ilie trimis la Ahab
 61. Somnul lui Ilie
62. Scara sf. Ioan
63. Scara lui Iacov
64. Sinaxar
65. Iona
66. Daniil în groapa cu lei
67. Cei trei coconi în cuptor
68. „Înțelepciunea și-a zidit casă”
69. Înălțarea șarpelui
70. Medalioane mucenici și cuvioși
71. Iisus Navi (E)
- 72–86. strămoșii:
 72. Iacov (S)
 73. Avraam (V)
 74. Isaac (N)
 75. Ruvim (E)
 76. Simeon (S)
 77. Levi (V)
 78. Iuda (N)
 79. Zavulon (E)
 80. Dan (S)
 81. Neftali (V)
 82. Isahar (N)
 83. Veniamin (E)
 84. Gad (S)
 85. Așer (V)
 86. Iosif (N)
87. Melhisedec (E)
- 88–102. Dreptii:
 88. Samuil (S)
 89. Lot (V)
 90. Fares (N)
 91. Maleleil (E)
 92. Matusalem (S)
 93. Noe (V)
 94. Seth (N)
 95. Enoh (E)
 96. Iared (S)
 97. Enos (V)
 98. Cainan (N)
 99. Lameh (E)
 100. Falec (S)
 101. Sem (V)
 102. Eber (N)
103. sf. Varlaam
104. sf. Ioasaf
105. sf. Nicodim de la Tismana
106. sf. Grigore Decapolitul
107. sf. Ilarion
108. sf. Teodor Studitul
109. Înger
110. sf. Hariton
111. sf. Pafnutie
112. Înger
113. sf. Avramie
114. sf. Efrem Sirul
115. Înger
116. sf. Arsenie
117. sf. Gherasim
118. Înger
119. sf. Teodosie Chinoviarhul
120. sf. Eftimie
121. Înger
122. sf. Sava
123. sf. Antonie cel Mare
124. Înger
125. Constantin Brâncoveanu, doamna Maria și copiii
126. Brâncovenii și Cantacuzinii
127. Voivozi
128. Arhimandritul Ioan
129. Pârvu Cantacuzino
130. Pisania picturii
131. Mandylion
132. Motive decorative

Septembrie: 1. sf. Simeon Stâlpnicul și cei împreună cu el; 2. mc. Mamant; 3. mc. Antim și cei... (Zinon ?); 4. mc. Vavila și cei... (cei trei prunci); 5. pr. Zaharia; 6. Minunea din Hone; 7. mc. Sozont; 8. Nașterea Maicii Domnului; 9. sf. părinți Ioachim și Ana; 10. mc. Minodora (și Mitrodora, Nimfodora); 11. *cuv. Teodora*; 12. mc. Autonom; 13. *sf. Cornelia Sutașul ?*; 14. Înălțarea sf. Cruci; 15. mc. Nichita; 16. mc. Eufimie; 17. sf. Sofia; 18. *cuv. Eumenie*; 19. (mc. Trofim); 20. mc. Eustatie Plachida; 21. *pr. Iona*; 22. mc. Fota; 23. Zămisirea sf. Ioan Botezătorul; 24. sf. Tecla; 25. *cuv. Eufrosina*; 26. Săvârșirea sf. Ioan Evanghelistul; 27. mc. Calistrat și cei...; 28. *cuv. Hariton*; 29. *cuv. Chiriack*; 30. *sf. Grigore al Armeniei*.

Octombrie: 1. ap. Anania; 2. mc. Chiprian și Justina; 3. mc. Dionisie Areopagitul; 4. *ep. Ierotei*; 5. mc. Haritina; 6. ap. Toma; 7. mc. Serghie și Vah; 8. *cuv. Pelaghia*; 9. ap. Iacov (Alfeu); 10. mc. Evlampie și cei...; 11. *arhidiacon. Filip*; 12. mc. Prov (și Tarah și Andronic); 13. mc. Carp și Papil; 14. mc. Nazarie și cei...; 15. mc. Lucian; 16. (mc. Longhin sutașul și cei...); 17. *pr. Osea*; 18. *ev. Luca*; 19. *pr. Ioil*; 20. mc. Artemie; 21. *cuv. Ilarion*; 22. *ep. Averchie ?*; 23. ap. Iacov; 24. mc. Areta și cei...; 25. mc. Marchian, Martirie și ?; 26. mc. Dimitrie; 27. mc. Nestor; 28. mc. Terentie și Neonila; 29. *cuv. Avramie*; 30. mc. Zinovie; 31. ap. Stahie.

Noiembrie: 1. *sf. anarghiri Cosma și Damian*; 2. mc. Achindin și Pigasie; 3. ? (Acheptima și Aitala?); 4. *cuv. Ioanichie*; 5. mc. Galaction și Epistimia; 6. Pavel patr. Constantinopol; 7. (cei 33 mc. din Melitene); 8. Soborul arhanghelilor; 9. *cuv. Matrona*; 10. mc. Orestie; 11. mc. Mina; 12. *Ioan cel Milostiv arhiep. Alexandria*; 13. *Ioan Gură de Aur arhiep.*; 14. ap. Filip; 15. mc. Samona, Gurie și Aviv; 16. ap. Matei; 17. *Grigore ep. Neocezareei*; 18. ? (mc. Platon ?); 19. *pr. Avdie*; 20. *sf. Grigore Decapolitul*; 21. Intrarea în biserică a Maicii Domnului; 22. mc. Cecilia; 23. *Amfilohie ep.*; 24. *Climent ep. Romei*; 25. mc. Ecaterina; 26. Alipie stâlpnicul; 27. mc. Iacov Persul; 28. ? (Ștefan cel Nou ?); 29. mc. Paramon; 30. ap. Andrei.

Decembrie: 1. *pr. Naum*; 2. *pr. Avacum*; 3. *pr. Sofonie*; 4. mc. Varvara; 5. *cuv. Sava*; 6. *sf. Nicolae*; 7. *Ambrozie ep.*; 8. *cuv. Patapie*; 9. Zămisirea sf. Fecioare; 10. mc. Mina; 11. Daniil stâlpnicul; 12. *Spiridon ep.*; 13. Evstratie și cei...; 14. ?; 15. mc. Elefterie; 16. *pr. Agheu*; 17. *pr. Daniil*; 18. mc. Sebastian; 19. mc. Bonifatie; 20. mc. Ignatie Teoforul; 21. *mc. Iuliana*; 22. *mc. Anastasia*; 23. mc. Teodul și cei...; 24. mc. Evghenia; 25. Nașterea Domnului; 26. *mc. Evthimie*; 27. mc. Ștefan; 28. cei 20 000 mucenici din Nicomedia; 29. cei 14 000 prunci uciși de Irod; 30. *mc. Anisia*; 31. *cuv. Melania*.

Ianuarie: 1. Tăierea împrejur și *sf. Vasile*; 2. *Silvestru papa Romei*; 3. *pr. Maleahi*; 4. ap. Aristarh; 5. mc. Teopempt și Teona; 6. Botezul; 7. *sf. Ioan Botezătorul*; 8. *cuv. Domnica*; 9. mc. Polieuct; 10. *Grigore ep. Nyssa*; 11. *cuv. Teodosie*; 12. mc. Tatiana; 13. mc. Ermil și Stratonice; 14. ? (cuvioșii părinți uciși în Sinai și Rait ?); 15. *cuv. Ioan Colibașul*; 16. Cinstirea lanțului sf. Petru; 17. *cuv. Antonie*; 18. Atanasie și Chiril patr. Alexandria; 19. *cuv. Macarie Egipteanul*; 20. *cuv. Eftimie*; 21. *cuv. Maxim Mărturisitorul*; 22. ap. Timotei; 23. mc. Climent; 24. *cuv. Xenia*; 25. *sf. Grigore Teologul*; 26. *cuv. Xenofont*; 27. Aducerea moaștelor sf. Ioan Gură de Aur; 28. *cuv. Efreem Sirul*; 29. Aducerea moaștelor sf. Ignatie Teoforul; 30. mc. Ipolit papa Romei; 31. anarg. Chir și Ioan.

Februarie: 1. mc. Trifon; 2. Întâmpinarea Domnului; 3. *dreptul Simeon*; 4. *cuv. Isidor Pelusiotul*; 5. mc. Agata; 6. *Vucol ep. Smirna*; 7. *Partenie ep. Damasc*; 8. mc. Teodor; 9. mc. Nichifor; 10. mc. Haralambie; 11. ? (degrad.); 12. ? (degrad.); 13. ? (degrad.); 14. ? (*Auxentie ?*); 15. ap. Onisim; 16. (mc. Pamfil și cei...); 17. mc. Teodor Tiron; 18. *Leon papa Romei*; 19. (mc. din Adrianopol ?); 20. ? (*Leon ep. Catania ?*); 21. ? (cuv. Timotei ?); 22. (Aflarea moaștelor mc. din Evghenia); 23. ? (Policarp ep. Smirna ?); 24. Aflarea capului sf. Ioan Botezătorul; 25. *Tarasie patr. Constantinopol*; 26. (*Porfirie ep. Gaza*); 27. *cuv. Procopie*; 28. *cuv. Vasilie*; 29. (cuv. Casian).

Martie: 1. ? (cuv. Evdochia ?); 2. mc. Teodot; 3. mc. Eutropie și cei...; 4. *cuv. Gherasim*; 5. mc. Conon; 6. mc. Teofil și cei...; 7. mc. Efreem și Vasilevs; 8. *Teofilact ep. Nicomidiei*; 9. cei 40 mc. din Sebasta; 10. mc. Codrat; 11. *Sofronie patr. Ierusalim*; 12. ? (cuv. *Teofan ?*); 13. Aducerea moaștelor sf. Nichifor patr. Constantinopol; 14. *cuv. Benedict*; 15. mc. Agapie și cei...; 16. mc. Sabin; 17. *cuv. Alexie*; 18. *Chiril patr. Ierusalim*; 19. ? (mc. Claudie și ai săi ?); 20. cuv. părinți uciși în m-rea Sf. Sava; 21. *cuv. Iacov*; 22. mc. Vasilie; 23. mc. Nicon; 24. pr. (în loc de cuv.) Zaharia; 25. (Buna Vestire); 26. *arh. Gavriil*; 27. *mc. Matrona*; 28. mc. Ștefan Mărturisitorul; 29. mc. Marcu și Chiril; 30. *cuv. Ioan Sinaitul*; 31. ? (Ipatie ep.?).

Aprilie: 1. *cuv. Maria Egipteanca* (primind împărtășania); 2. (cuv. *Tit*); 3. (cuv. *Nichita Mărturisitorul*); 4. ? (*Iosif Imnograful ?*); 5. ? (mc. Teodul și Agatopod ?); 6. ? (*Eutihie patr. Constantinopol ?*); 7. ? (cuv. *Gheorghe mărturisitorul ?*); 8. ? (ap. Irodion și cei...); 9. ? (mc. Euphie ?); 10. ? (mc. Terentie ?); 11. (Antipa ep. Pergam); 12. *cuv. Vasile mărturisitorul*; 13. *Martin papa Romei*; 14. mc. Artemon; 15. (mc. Crisc); 16. (mc. Irina, Agapia și Hionia); 17. mc. Acachie; 18. *cuv. Ioan*; 19. (cuv. *Ioan Paleolavritul*); 20. ? (cuv. *Anastasia Sinaitul ?*); 21. mc. Ianuarie și cei...; 22. (cuv. *Teodor Sicheetul*); 23. mc. Gheorghe; 24. ? (cuv. *Toma Monahul ?*); 25. (ap. *Marcu*); 26. (Vasilie ep. Amasiei); 27. (ap. Simeon); 28. (ap. *Iason și Sosipatru*); 29. (cuv. *Memnon*); 30. ap. Iacov.

Mai: 1. pr. Ieremia; 2. *Athanasie patr. Alexandria*; 3. mc. Timotei și Mavra; 4. mc. Pelaghia; 5. (mc. Irina); 6. *dreptul Iov*; 7. mc. Acachie; 8. *sf. Ioan Evanghelistul*; 9. *pr. Isaia*; 10. ap. Simon (Zilotul); 11. mc. Mochie; 12. *Epifanie ep. Cipru*; 13. mc. Glicheria; 14. mc. Isidor; 15. *cuv. Pahomie*; 16. *cuv. Teodor*; 17. ap. *Andronic și Iunia*; ? (mc. Solohon și cei...); 18–19. ? (Patrichie ep. ?); 20. mc. Talaleu; 21. *sf. Împărați Constantin și Elena*; 22. mc. Vasilisc; 23. *cuv. Mihail ep. Sinadelor*; 24. *cuv.*

* În caractere italice: reprezentările tip portret.

Simeon Stălpnicul; 25. Aflarea capului sf. Ioan Botezătorul; 26. *ap. Carp*; 27. mc. Eladie; 28. Evtibie ep. Meletina; 29. mcș. Teodosia; 30. *cuv. Isachie*; 31. mc. Ermie și cei...

Iunie: 1. mc. Justin; 2. *Nichifor patr. Constantinopol*; 3. Luchilian și cei...; 4. *Mitrofan patr. Constantinopol*; 5. *Dorotei ep. Tir*; 6. *cuv. Ilarion*; 7. mc. Teodot; 8. mc. *Teodor Stratilat*; 9. *Chiril patr. Alexandria*; 10. Alexandru și (Antonina); 11. *ap. Vartolomeu și Varnava*; 12. (*cuv. Onufrie*); 13. (mcș. Achilina); 14. *pr. Elisei și Metodie patr. Constantinopol*; 15. *pr. Amos*; 16. *Tihon ep. Amatunda*; 17. (mc. Manuil și cei...); 18. mc. Leontie; 19. *ap. Iuda*; 20. mc. *Metodie*; 21. mc. Iulian; 22. mc. Eusebie ep. Samosata; 23. (mcș. Agripina); 24. Nașterea sf. Ioan Botezătorul; 25. ? (mcș. Fevronia ?); 26. *cuv. David din Salonic*; 27. *cuv. Samson*; 28. Aducerea moaștelor sf. Chir și Ioan; 29. *ap. Petru și Pavel*; 30. Soborul sf. apostoli.

Iulie: 1. anarg. Cosma și Damian (din Roma); 2. Așezarea în raclă a veșmântului Maicii Domnului; 3. mc. Iachint; 4. *cuv. Andrei Criteanul*; 5. *cuv. Athanasie de la Athos*; 6. *cuv. Sisoe*; 7. *cuv. Toma*; 8. mc. Procopie; 9. mc. Pangratie; 10. mc. Leontie și cei...; 11. *mcș. Eufemia*; 12. mc. Proclu și Ilarie; 13. *arh. Gavriil*; 14. *ap. Achila*; 15. mc. Iulita și Chiric; 16. mc. Antinoghen; 17. mcș. Marina; 18. mc. Emilian; 19. *cuv. Macrina*; 20. *pr. Ilie*; 21. *cuv. Simeon și Ioan*; 22. *sf. Maria Magdalena*; 23. mc. Foca (Aducerea moaștelor); 24. mcș. Hristina; 25. Adormirea sf. Ana; 26. mc. Ermolae și cei...; 27. mc. Pantelimon; 28. *ap. Prohor și Nicanor*; 29. mc. Calinic; 30. *ap. Sila și Silvan*; 31. *cuv. Evdochim*.

August: 1. cei 7 Macabei; 2. Aducerea moaștelor sf. Ștefan; 3. *cuv. Isachie și Dalmat*; 4. Cei 7 tineri din Efes; 5. mc. Evsignie; 6. Schimbarea la față; 7. mc. Dometios și cei...; 8. *cuv. Emilian Mărturisitorul ep. Cizic*; 9. *ap. Matia*; 10. arhid. Lavrentie și cei...; 11. diac. Euplu; 12. (mc. Fotie și Anichit); 13. ? (mc. Ipolit și cei...?); 14. (pr. Miheia); 15. Adormirea Maicii Domnului; 16. mc. Diomid; 17. mc. Miron și cei...; 18. mc. Flor și Lavru; 19. mc. Andrei Stratilat și cei...; 20. *pr. Samuil*; 21. *ap. Tadeu (cu Avgar)*; 22. mc. Agatonic; 23. mc. Lup; 24. mc. Evtih; 25. Aducerea moaștelor *ap. Vartolomeu*; 26. mc. Adrian și Natalia; 27. *cuv. Pimen*; 28. *cuv. Moise (Etiopianul)*; 29. Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul; 30. *Alexandru și Ioan patr. Constantinopol*; 31. Așezarea în raclă a brâului Maicii Domnului.

LA PEINTURE DU NARTHEX DU CATHOLICON DE HUREZI

RÉSUMÉ

Le programme iconographique du narthex de Hurezi ajoute des thèmes nouveaux au répertoire propre à la structure architecturale du type de Curtea de Argeș. Il s'agit de thèmes inutilisés jusqu'alors en Valachie, mais connus dans le monde balkanique et en Moldavie, tels *La Souveraine Sagesse a bâti sa maison*, *Moïse et le serpent d'airain*, *L'échelle de st. Jean*, *cycle de st. Élie*, *cycle de st. Constantin*, etc. Leur choix relève d'un réseau savant de connections liturgiques à travers lesquelles se réalise l'unité image-espace-texte. Cette synthèse est attribuée à l'archimandrite Jean, le premier higoumène du monastère Hurezi, qui réussit à créer un programme dont le message concerne autant les moines que le pouvoir.

ACCEPȚII ALE CONCEPTULUI DE FUTURISM ÎN CRITICA DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ ÎNAINTE DE PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

de IOANA VLASIU

Marinetti afirma la un moment dat că ar fi primit 9 500 de scrisori¹ ca răspuns la manifestul futurismului lansat în 20 februarie 1909 în cunoscutul ziar francez „Le Figaro”. Nu știu dacă trebuie neapărat să îl credem, dar ceea ce este sigur, e că mesajul lui a fost trimis peste tot în Europa, de vreme ce a ajuns chiar și la Craiova, oraș care se putea mândri cu o anumită viață culturală, dar totuși un oraș de provincie. În aceeași zi de 20 februarie 1909, manifestul futurismului apare și în ziarul craiovean „Democrația”².

Ecourile futurismului în presa și literatura română, deloc neglijabile, au făcut obiectul unor studii minuțioase³. Alături de reacții nete de respingere, receptarea futurismului în România înregistrează și considerații critice care își propun, cu bună credință, să separe ceea ce putea conveni situației românești de spiritul demolator al noii mișcări, suficient de deconcertant pentru o cultură convertită de puțină vreme, la urma urmei, la valorile culturale vest-europene.

Alături de „Democrația”, urmată îndeaproape de „Țara noastră” de la Sibiu, care, la 17 zile după revista craioveană, publică la rândul ei o traducere a manifestului și de „Biblioteca modernă” de la București, o serie de reviste bucureștene și ieșene – „Rampa”, „Universul literar”, „Vieța nouă”, „Versuri și Proză”, „Flacăra”, „Viața românească” – încep să publice informații și comentarii despre futurism. Ironia, indignarea și perplexitatea alternează cu simpla curiozitate însoțită de bună-voință de a înțelege sau chiar cu aprobarea împinsă până la entuziasm. Nu lipsesc nici informațiile despre artiști – pictori și sculptori –, dar, e drept, sunt mai puțin frecvente.

Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carra și Gino Severini par să fie citați pentru prima oară în presa românească în august 1912 de către un publicist care nu ezită să-și mărturisească ignoranța, afirmând a nu fi înțeles nimic din pictura futuristă. Aceasta rămâne pentru el, „un păienjenis bizar de linii curbe și drepte alergând în toate direcțiile”⁴.

De altă calitate ca amploare și efort de înțelegere este articolul semnat Ch. Poldy⁵, autor puțin cunoscut, colaborator la „Simbolul”, revista lui Ion Vinea și Tristan Tzara. Articolul este parte a unei polemici provocate de poziția lui Karnabatt, poet de orientare simbolistă și cronicar de artă, deschis experimentelor literare, pe care însă le respinge vehement în pictură. Iată deci o bună ocazie pentru o pledoarie în favoarea picturii futuriste. Ch. Poldy evocă istoria recentă a picturii de la impresionism încoace pentru a atrage atenția că orice mișcare artistică modernă are de învins dificultăți înainte de a fi

¹ Apud *Futurism and the international avant-garde*, by Anne d'Harnoncourt with an essay by Germano Celant, Philadelphia Museum of Art, 1981, p. 11 (Catalogue). (În continuare: *Futurism...*).

² Traducerea manifestului este însoțită de textul *O nouă școală literară* semnat de Mihai Drăgănescu.

³ Vezi studiul de referință al lui Adrian Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, în *Synthesis*, 1978, p. 207-227; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, 1990; Giovanni Lista, *Les Futuristes*, Paris, 1988,

pentru articolul lui Jean Grimod, *Propos litteraires: le mouvement futuriste et le mouvement dada*, p. 206-209, apărut în cotidianul român de limba franceză *L'Indépendance Roumaine*, 26 sept. și 3 oct. 1920.

⁴ Laur, *Futurismul*: F. T. Marinetti, în „Rampa”, 26 aug. 1912.

⁵ Ch. Poldy, *Futurism*, în „Rampa”, 8 nov. 1912. Probabil același cu Poldi Chapier, prezent alături de frații Iancu și Ion Vinea într-o fotografie reprodusă în Michael Ilk, *Brâncuși, Tzara und die rumanische Avangarde*, Museum Bochum, Kunsthall Rotterdam, 1997, p. 9.

acceptată și unanim recunoscută. Așa s-a întâmplat cu Manet, Cezanne, van Gogh, Gauguin. În ceea ce privește noua dogmă futuristă, autorul subliniază contestarea violentă a trecutului, respingerea clasicismului sub orice formă, calitatea dinamică a noii picturi care trebuie să răspundă „secolului bolnav în care trăim”. Chiar dacă binevoitorul comentator rămâne mai aproape de spiritul simbolist și pare să nu surprindă întotdeauna ceea ce este propriu futurismului, merită să ne oprim puțin asupra descrierilor câtorva tablouri futuriste – primele în publicistica românească – pe care Ch. Poldy ar fi putut să le vadă la prima expoziție futuristă de la Paris, de la Galeria Bernheim sau, mai curând în reproduceri.

Tabloul lui Luigi Russolo, *Amintirea unei nopți*⁶, de pildă, îi place pentru „poezia” și „psihologia” lui, adică exact pentru acele valori pe care futurismul le respinge. Totuși, eroarea entuziastului comentator român nu este atât de gravă, pentru că lucrarea, databilă 1911, este, într-adevăr, mai aproape de simbolism decât de futurism. Iată descrierea lui Poldy: „o masă pe care zace un pahar spart de șampanie, alături de o mână grațioasă, o figură obosită de femeie cu părul despletit, alături de o dără de sânge, o siluetă liniștită într-o explozie de lumină și toate astea le vezi trăind pe-o pânză”. *Dansul pan-pan la Monico*⁷, de Gino Severini cu perechile care „dansează, se învârtesc în vals nebun, sălbatec”, i se pare o capodoperă. Poate că Ch. Poldy era la curent cu opiniile lui Apollinaire⁸, care considera această lucrare cea mai importantă pictură futuristă, deși poetul francez, din spirit de solidaritate cu pictorii cubiști al căror susținător era, privea cu destulă rezervă producțiile plastice futuriste.

Încă o lucrare de Luigi Russolo îi reține atenția publicistului român. E vorba despre *Revolta* – „un bloc enorm de mâini crispate, întinse parcă să sfâșie totul, mâini care înaintează mereu, sistematic, iar în depărtare case răsturnate care arată parcă mai mult furia mâinilor”. Ar fi vorba în esență despre o pictură care refuză mimetismul curent, pentru a se întoarce spre valorile interiorității. „De ce o pictură să înfățișeze o simplă poziție a cuiva și de ce să nu exprime și starea sufletească în toată complexitatea ei. Și dacă ar trebui să dăm o definiție Futurismului ar trebui să zicem că ea este o pictură psihologică”. Sugestia poetică sau chiar muzicală ar caracteriza această pictură. „Toate acestea nu sunt oare poezii descrise în culori?”. E limpede că ne aflăm în plină estetică simbolistică a faimoaselor „corespondențe”. Aceiași grilă de lectură o aplică tabloului lui Boccioni *Cei care pleacă*⁹. Poldy recunoaște în vâlmășagul de „catarguri și prore de corăbii, figuri pierdute, șterse, cu ochii închiși [...] tot zbuciumul sufletesc pe care îl simți într-un astfel de moment”. În final devine retoric: „Și toată această poezie, toate aceste senzații noi și subtile să fie oare o simplă nebulă ieșită din ospicii? Să fie opera unor șarlatani?”. Răspunsul e categoric: „Nu. Orice s-ar spune, Futurismul e cea mai înaltă expresie în pictură”.

În 1914 hebdomadarul „Universul literar”¹⁰ prezintă două volume primite la redacție. E vorba despre „Zang Tum Tum care are 225 de pagini și despre un altul de 500 de pagini, urmate de 51 de reproduceri de desene și sculpturi”. Comentariul este, de astă dată, sumar și defavorabil, dar în schimb este însoțit de primele reproduceri de artă futuristă din presa românească: două sculpturi de Boccioni¹¹ – *Cap + casă + lumină* și *Expansiune spiralică a mușchilor în mișcare*, din 1912 și 1913, și o pictură de Gino Severini, *Tren în peisaj*.

Dacă, dincolo de informațiile și dezbaterile din presă și din mediile mai ales literare – după unele mărturii, în cenaclul lui Macedonski „viitorismul nu a însemnat vreo surpriză”¹² – am vrea să identificăm o direcție „curat futuristă” în arta românească de dinaintea primului război mondial vom fi dezamăgiți. Nici un artist român nu a fost și nu s-a declarat, cel puțin înainte de 1914, futurist. Și totuși noțiunea este acceptată și începe să circule în critica de artă, ceea ce dovedește, pe de o parte, nevoia de a fi la curent și de a asimila noutățile artistice europene, pe de alta existența unor realități artistice care reclamă concepte noi în măsură să le definească. Conceptul de „futurist” aplicat unor artiști români are, în epocă,

⁶ Este vorba probabil de tabloul *Memories of a night*, din 1911, care figurează la nr. 62 în *Futurism...*, sau de o variantă, întrucât descrierea lui Ch. Poldy nu corespunde în toate detaliile.

⁷ Lucrare distrusă, vezi *Futurism...*

⁸ G. Apollinaire, *De la Ingres la Picasso. Cronici de artă*, Antologie de Dumitru Dancu, București, 1970, p. 88.

⁹ Probabil lucrarea care se afla acum la Muzeul de artă modernă din New-York, vezi *Futurism...*, nr. 33.

¹⁰ Idem, nr. 13, 30 martie, 1914, articol nesemnat.

¹¹ Lucrări distruse, vezi John Golding, *Boccioni: Unique Forms of Continuity in Space*, The Tate Gallery, London, 1985, p. 19, 23.

¹² „Nici una din inovațiile literare ale viitorismului nu a însemnat vreo surpriză sau vreun îndemn pentru Macedonski. El trăise multe exagerări și virtuozități exhibiționiste de artă și literare, printre care îndeosebi instrumentalismul și polyestetismul visio-audio-olfactiv, căruia nu-i lipsea nici tactilismul...” V. G. Paleolog, *Al. Macedonski și futuristii*, în „Ramuri”, 15 ian., 1965, p. 18.

un sens mai general, sinonim cu acela de modernist, mai degrabă, decât o accepție specifică, fidelă sensului original.

Tudor Arghezi, poate cel mai important critic de artă al perioadei, unul dintre primii care l-a înțeles și susținut pe Brâncuși încă de la primele sale manifestări bucureștene, vorbește la un moment dat despre „maestri prefuturiști”, într-o cronică consacrată expoziției lui Iosif Iser, ale cărui îndrăzneți șocau spiritele conservatoare: „Iser e învinovățit, și nu cu desăvârșire pe nedrept, că a fost influențat mai mult de pictorii noi decât de pictura veche, tradițională: că se înrudește prea mult cu câțiva maestri prefuturiști, care văd verdele – albastru, roșul – galben, violetul – portocaliu, dreptul – strâmb, ovalul – pătrat și în sfârșit toate cele – într-un fel, în toate felurile cele cu totul într-altfel, transpuse după ochi poate, uneori, dar de cele mai multe ori după o filozofie.

Adevărul este că s-a ivit în conștiința modernilor, care trăiesc puțin și nu mai cred, știu ei de ce, în posteritate, un divin dezgust pentru trecut, din pricina desigur a prea marei lui armonii și discipline. Și s-a ivit și o estetică a picioarelor în sus, o presiune de a dogi vasele întregi și de a întregi cioburile răzlețe. În anul 1913 s-a cam încheiat deocamdată acest interesant intelectualism de răzvrătire, care face ca totul să porceadă exclusiv dintr-un raționament și câteva teoreme. Probabil că a fost o senzație cum că s-ar fi descoperit arcana mare a talentului și a originalității. Oricum, această mișcare în sus și rupere de lanțuri noi este însemnată cu câteva nume care hotărăsc o epocă în artă”¹³.

Nu știm exact cine sunt acei „maestri prefuturiști” la care se gândește Arghezi și pe care-i privește de fapt cu înțelegere și simpatie, dar „divinul dezgust față de trecut” nu a fost niciodată afirmat cu mai multă vehemență ca în manifestele futuriste. De altfel Arghezi însuși va scrie, ceva mai târziu, în 1922, un text literar intitulat *Romantica industrială* în care se vorbește despre „intrarea locomotivei în câmpia cu fragi și ierburi”, despre „fulgerul alb al electricității”, despre mașini care au luat locul sfinților de odinioară. Apare, desigur, și inginerul și uzina unde mașinile fabrică la rândul lor alte mașini, precum și închinătorul acestei noi religii, „copil matematic al unei Madone blindate”, al cărui spirit „a supt o identitate stranie din sânii-i de nikel și aluminiu”¹⁴. O întreagă iconografie futuristă se află rezumată aici.

În calitate de critic de artă, activ mai ales între 1910 și 1915, Arghezi a dovedit, cum bine se știe, o intuiție excepțională și a fixat o ierarhie a valorilor modernității valabilă în mare parte până astăzi. Printre acestea, pictura „de tinichea” a lui Iosif Iser, cum singur și-o numea pentru a-i evidenția conținutul antinaturalist, a fost în mod constant susținută de Tudor Arghezi.

Dacă Arghezi vorbește în 1913 despre „prefuturiști”, Leo Bachelin¹⁵, bibliotecarul curții regale și autorul primului catalog rezonat al colecției regale, îl devansează vorbind, încă din 1912, de-a dreptul despre futuriști. Gustul său conservator și o fantezie excesivă în utilizarea conceptelor, cusur destul de răspândit într-o epocă în care critica de artă era practică de diletanți, este compensat uneori de intuiții juste, îndărătul cărora se poate ghici o cultură vizuală solidă. Cronicile sale foarte ample și foarte amănunțite rămân, în orice caz, surse de informație prețioase privind expozițiile timpului. Despre expoziția *Tinerimii Artistice* din 1912 Bachelin scrie mai multe foiletoane. Acum zece ani, spune el, contrastul între „cei vechi și cei moderni – plein-airiști; secesioniști, impresioniști, simbolști – era mai acuzat. [...] Ceea ce nu înseamnă că aceste contraste ar fi dispărut și că expoziția ar fi lipsită de ele – dovadă Sala albastră care cuprinde ultimul strigăt al picturii poantiliste, tricoloriste, tașiste, cu notații curbilunii, tetramorfe și oxicrome, pentru a le da un nume. [...] Salonul albastru este o curiozitate a expoziției deoarece conține tablouri de toate felurile și genurile – schițe ale unor debutanți, opere ale unor artiști maturi și opere ale *futuriștilor* (s.n.). O să găsiți mai întâi un tablou de Dl. C. Aricescu, izolat în mijlocul poantiliștilor, cubiștilor și prismaticilor care îl înconjoară”. Păstrând proporțiile, reacția lui Bachelin amintește de cea a lui Louis Vauxcelles care exclama, în 1905, în fața picturilor lui Matisse, Derain, Vlaminck etc. „iată-l pe Donatello printre fiare sălbatice” («voilà Donatello parmi les fauves») și lansa în felul acesta un cuvânt care a făcut carieră. Pe de altă parte este evident că Bachelin utilizează aici conceptul de futurist, ca și Arghezi de altfel, într-o accepție foarte largă, aplicabilă încercărilor moderniste de orice fel. Pentru a nu fi nedrepti cu criticii români trebuie să precizăm că erau departe de a fi singurii. Personaje foarte influente ale mișcării moderne nu gândeau altfel. În epocă, spiritele angrenate în aventura modernistă se aflau de fapt

¹³ Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, 1973, p. 102; pentru critica de artă a lui Arghezi vezi Theodor Enescu, *Tudor Arghezi critic de artă*, în SCIA, Seria Arta plastică, tom. 11, nr. 2, p. 205–221.

¹⁴ Idem, *Ars poetica*, Ediție de Ilie Gutan, Cluj, 1974, p. 63–67.

¹⁵ Toate citatele provin din Leo Bachelin, *Le Salon de la Tinerimea Artistică*, în „La Politique”, 27 Avril, 1912.

în căutarea unui astfel de concept integrator. Apollinaire, de exemplu, era de părere că futurismul asimilase influența picturii franceze de la impresionism la fauvism și cubism, ba mai mult, că nu era decât o imitație a acestora¹⁶, și îi propune lui Severini să adopte termenul de futurism pentru a defini întreaga artă modernă, propunere refuzată de Marinetti¹⁷. De aceeași părere era și Wyndham Lewis, pentru care futurismul nu era decât un termen alternativ pentru a identifica pictura modernă¹⁸.

Cine erau artiștii care îl contrariau, dar în același timp îl și atrăgeau pe Bachelin? E vorba de Nicolae Dărăscu, prietenul lui Brâncuși, care îi făcuse un remarcabil portret în 1906, despre Francisc Șirato și Ion Theodorescu-Sion, artiști foarte tineri, care făcuseră cu toții studii mai mult sau mai puțin îndelungate în străinătate. Ultimul citat, Arthur Segal, „altădată poantilist”, acum „curbilinear”, după definiția lui Bachelin, se stabilise la Berlin, dar continua să trimită tablouri la expozițiile *Tinerimii Artistice*.

„Dar ce să mai spui de podul Saint-George?” se întreabă Bachelin în legătură cu un tablou de Dărăscu. „Un pod de un albastru țipător, susținut de stâlpi de un roșu nu mai puțin strident, se confundă cu un tren care scoate un fum albăstrui și trece pe dedesubtul unui cer alb și pe deasupra unui râu care nu curge, dar care este de un verde deschis uluitor. Ne-am întrebat privind această pictură stranie și naivă dacă nu e vorba de o mistificare”. Cu toate acestea criticul mărturisește că îi place peisajul. Tablourile lui Șirato, înecate în valuri de roșu sau albastru, îl șochează prin monocromia lor. Bachelin prețuiește importanța acordată surselor de lumină care te ajută, spune el, să ignori desenul prea rudimentar al figurilor.

Al treilea artist de care se ocupă conștiinciosul cronicar este Ion Theodorescu-Sion, „încă un modernist care cultivă pictura tetramorfă numită «cubistă», nu știu de ce”. E evident că pentru Bachelin a fi cubist sau futurist e cam același lucru. Futurismul este literalmente înțeles ca artă a viitorului, diferit de arta trecutului prin violența cromatică, explozia luminii, geometrizarea formelor și, în consecință, prin refuzul imitației. Bachelin nu identifică aici doar suita de caracteristici formale care s-ar înscrie firesc în istoria stilurilor, ci o atitudine extremă care contrazice toate habitudinile vizuale până la a friza mistificarea. Într-un alt pasaj al aceleiași cronici, utilizarea noțiunii de futurism este de astă dată net malițioasă. Este vorba despre tabloul *Adam și Eva* de Cecilia Cuțescu-Storck, prietena și aliata lui Brâncuși, pictură calificată de Bachelin drept simbolică, ideologică și, din punct de vedere formal, îndatorată unui preraphaelism colorat de sentimente moderne. „Un naturalist va veni într-o zi și-i va reprezenta pe primii noștri părinți ca pe niște maimuțe antropoide. Va fi probabil mai adevărat, mai futurist, dar mult mai puțin captivant pentru noi”. Merită totuși să semnalăm că până și în această accepție peiorativă există o intenție de a justifica și înțelege atunci când Bachelin pune sub semnul egalității între futurism și adevăr.

Singurul dintre artiștii evocați mai sus care și-a afirmat răspicat modernismul este Ion Theodorescu-Sion. Într-un interviu din 1924 spune: „Am fost sălbatic, cubist, virgulist”¹⁹. Se poate deduce cu ușurință din această mărturisire retrospectivă în care „ismele” sunt puse pe același plan, că pentru Theodorescu-Sion era vorba mai curând despre o opțiune existențială decât de o alegere estetică, mai ales dacă ținem seama de avatarurile tinereții sale²⁰. Modernismul lui a suscitat interesul criticilor, dar fără a-i convinge pe de-a întregul. În 1914, Tudor Arghezi își spune, fără menajamente, punctul de vedere: „Theodorescu-Sion își luase sarcina, se știe, să introducă în pictura noastră artificii, superficial cercetate și acelea, care dau naștere în străinătate la multă retorică și la o metodă picturală plină de literatură proastă și de o falsă cerebralitate. Cine-și aduce aminte unghiurile, punctele, quadratele, cercurile, semicercurile și sferile lui, vor mulțumi domnului Theodorescu-Sion că și-a schimbat căciula pe o pălărie mai potrivită și că a ieșit din fabulismul unui symbolism foarte rebus, credem că definitiv”²¹.

¹⁶ Vezi cele două articole despre artiștii futuriști din „L'Intransigeant” din 1912 reproduse în G. Apollinaire, *op. cit.*, p. 87–88 și 91–92.

¹⁷ *Futurism...*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ioan Massof, *Convorbiri cu artiștii noștri*. Ion Theodorescu-Sion ne spune, în *Rampa*, 5 dec., 1924.

²⁰ Fiu de ceferist, simpatizant al mișcării socialiste, prieten cu poezii simboliste, după studii la Școala de arte frumoase bucureștenă, pleacă la Paris unde după încetarea bursei duce o viață aventuroasă. Dat afară de patronul său din pricina

simpatiei sale pentru revoluția rusă, își arde toate lucrurile, printre care și o încercare de roman despre viața pariziană și, atras de „viața periculoasă”, pleacă în Algeria cu intenția, se pare, de a se înrola în legiunea străină. *Florile răului*, volumul lui Baudelaire, este singurul său bagaj. Vezi Amelia Pavel, *Ion Theodorescu-Sion*, București, 1967; Idem, *Les Echos de l'expressionisme dans l'art roumain du debut du siecle*, comunicare la al XXII-lea Congres internațional de istoria artei, Budapesta, 1969; *Ion Theodorescu-Sion*, Muzeul de artă, București, 1971, Catalog de Doina Schobel și Hariton Clonaru.

²¹ Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 118.

După război toți artiștii „futuraști” citați de Bachelin „revin la ordine” – «le retour à l'ordre» este sintagma lansată acum de Cocteau – uitând de îndrăznelile moderniste ale tinereții lor. O altă generație – cea a lui Maxy, Marcel Iancu, Corneliu Michăilescu, Milița Petrașcu – va prelua și va duce mai departe ideile avangardiste. În Germania, Arthur Segal²² va deveni și el un adept convins al Noii Obiectivității. Uitate de artiștii înșiși, lucrările lor de debut vor fi uitate de toată lumea. Avem de-a face cu un episod artistic care, deși identificat și cercetat în liniile sale mari de istoricii de artă, rămâne să fie reconstituit în detaliile sale. Investigarea colecțiilor particulare și scoaterea la lumină a mai multor lucrări ale moderniștilor din anii 1910 – 1915, precum și studierea lor nu numai în cadrul unor monografii ar restitui acestei prime avangarde românești pregnanța și coerența pe care a avut-o. În 1910²³ când Brâncuși expune la *Tinerimea Artistică Cumințenia pământului*, criticul de artă Theodor Cornel²⁴ devenit purtător de cuvânt al „noilor veniți”, „revoluționari esențialmente”, al celor care „construiesc viitorul artistic”, cum îi numește într-un fel de articol program, delimitează ceea ce separa grupul de artiști în care include pe Brâncuși, Cecilia Cuțescu-Storck, Iser, Ressu, Petrașcu, Mutzner, Theodorescu-Sion de înaintașii lor. El insistă mai puțin asupra a ceea ce aceștia afirmă, cât asupra a ceea ce ei resping; „compoziția calculată”, „savantlâcul meșteșugului”, „banalitatea subiectelor utilitare”. În schimb, continuă Theodor Cornel, „natura, pentru ei, este un izvor de ritm și de oscilațiuni luminoase”. N-ar fi poate cu totul hazardat să vedem aici o intuiție a futurismului pictural pe cale de a se naște. Vorbind despre pictura lui Iser, Theodor Cornel adaugă: „Pentru el nici forma nu există în cruditățile ei reală, în brutalitatea pe care ne-o reprezintă ochiul nostru. În jurul formei vibrează atâtea atmosfere care o transfigurează, încât e o absurditate să admiți ceea ce ni se înfățișează ca real și fix”. Să nu uităm că Theodor Cornel petrecuse ani lungi la Paris, frecventând mediile literare și artistice, iar în 1908 întreținea o corespondență cu Marinetti. Criticul de artă român pare să fi fost mai la curent cu ideile acestuia decât o mărturisea.

Ziarul parizian „L'Intransigeant” anunța în 1912 o vizită a lui Marinetti la București²⁵. Această vizită nu va avea loc decât mult mai târziu, în 1930, când Marinetti se va bucura de o primire oficială și va fi sărbătorit la Academie. În paralel artiștii de avangardă îi vor oferi spectacolul sondei în flăcări de la Moreni și vor încerca să reînvie atmosfera incendiară a primelor acțiuni futuriste. Cu această ocazie Marinetti va scrie poemul *L'Incendio de la sonda*.

Înainte de această vizită tardivă care a atins proporțiile unui eveniment și a fost foarte comentată în presă, Marinetti mai întâlnise un român. Este vorba despre V. G. Paleolog pe care Alexandru Macedonski i-l recomandase pentru a fi publicat în „Poesia”. V. G. Paleolog nu a ajuns să-și vadă versurile publicate în revista lui Marinetti și nu a făcut carieră literară. În schimb, a devenit autorul primei cărți despre Brâncuși, apărută la Craiova în 1938, precum și al unei cărți despre Satie, pe care îl cunoscuse îndecaproc ca și pe Brâncuși.

Iată relatarea acestei întâlniri eșuate, una din rarele mărturii românești asupra mediilor avangardiste pariziene de la începutul secolului, povestită de V. G. Paleolog²⁶ cu o jumătate de secol mai târziu: „Această întâlnire a avut loc mai târziu, în 1911, încurajat fiind și de un colocatar din Cité Falguière, mai vârstnic decât mine și credincios lui F. T. Marinetti, sculptorul Boccioni, care s-a încumetat să mă însoțească și să fie astfel martor la o îndoită compromitere. Întâlnirea a avut loc într-un salon al hotelului Ritz, al cărui portar se cam sfia să deschidă ușile lui Marinetti pentru a lăsa să intre un tricou de marinar (eram în acea vreme un fel de marinar).

F. T. Marinetti se aștepta, poate știindu-mi numele, să dea cu ochii de vreo așchie împărătească; la rândul-mi mă așteptam să găsesc un altfel de personaj decât acela încălțat cu un ciorap de un fel și un altul în culoarea factivei originalității, de altă culoare și de alt desen. Ieșind din confruntare și din hotel, am găsit împreună cu Boccioni, că întâlnirea ar fi fost mai completă și mai elocventă dacă un crac al pantalonilor lui Marinetti ar fi fost și el de un fel și de altă culoare și dacă mustățile i-ar fi fost date jos

²² Pentru Arthur Segal vezi Cătălin Davidescu, *Arthur Segal în România*, în RRHA, Seria Beaux-Arts, Tome XXIV, 1987, p. 59–68.

²³ Vezi Theodor Enescu, *Momentu 1910 în istoria artei românești moderne*, în SCIA, Seria Artă Plastică, Tome 38, 1991, p. 55–66.

²⁴ Theodor Cornel, *Îndrumări în artă. Cu prilejul expoziției societății Tinerimea Artistică*, în *Viața socială*, 4 mai, 1910, p. 306–312.

²⁵ Apud Michael Ilk, *op. cit.*, p. 8.

²⁶ V. G. Paleolog, *art. cit.*

din furculiță, cum erau acelea de iarbă verde ale lui Fratellini junior când venea de la Medrano la Bobino, unde i se cerea să arate mai caraghios și mai apropiat arlechinului.

Întrevederea aceasta m-a discreditat o vreme în ochii lui Modigliani, lui Brâncuși și ai altor câțiva clienți ai cantinei bune Rosalia din rue Campagne Premiere, dar mi-a deschis o încredere trecătoare, factice și repede anulată, pe lângă perechea de «echotiers» formată din Apollinaire și André Rouveyre care-și câștigau pâinea zilnică împușcând la gazetă „ecoul” de 5 franci bucata.

În anii '20 mișcarea românească de avangardă, promovată acum de altă generație, de artiștii grupați în jurul câtorva reviste – „Contimporanul”, „Integral”, „75 HP”, „Unu” – revendică „tradiția futuristă”. Începe acum un alt capitol, mai consistent, al relațiilor artistice între avangarda românească și futurism, al cărui moment culminant îl va constitui vizita lui Marinetti în România. Țin să amintesc cu această ocazie un singur episod al faimoasei vizite, îngropat în memoriile unuia dintre protagoniști și care nu a reținut până acum atenția cercetătorilor avangardei. La Moreni, lângă sonda care ardea, Ion Vinea cumpără un butoi de păcură și desenează cu păcură, în jurul lui, al Miliței Petrașcu și al lui Marinetti, un pătrat. Apoi dă foc păcurei: „Lumea ne vedea printre flăcări”, povestește Milița Petrașcu. Marinetti cumpără și el un butoi cu păcură și o invită pe Milița să deseneze. „Am desenat din păcură pe pământ soarele, luna și stelele [...] Și-atunci Vinea a zis: asta e esența! rugul! [...] Marinetti râdea ca un copil. Dar a fost și scandal, au venit pompierii de la sondă, ce mai, ne jucam cu focul...”²⁷.

²⁷ Milița Petrașcu, *Statuia nefăcută*, Convorbiri și eseuri de Victor Crăciun, Cluj-Napoca, 1988, p. 59.

M. H. MAXY, UN CLASIC AL MODERNISMULUI ROMÂNESC. FRAGMENT DE MONOGRAFIE *

de ANDREI PINTILIE

ÎN CĂUTAREA PERSONALITĂȚII. EXPOZIȚIILE PERSONALE DIN 1920, 1921

I-a fost dat acestui *artist citadin prin excelență* să aibă un început dominat tematic de chipuri și peisaje de la țară. Faptul se datorează, desigur, dublei influențe pe care a suferit-o din partea lui Iser și a lui Camil Ressu.

Dacă, așa cum am văzut, prima lui expoziție (1918) i-au aranjat-o (și organizat-o) chiar maeștrii săi, împreună cu unii oameni de gust care-l apreciau, următoarele sale expoziții, Maxy și le-a organizat singur.

Tema țărănească, împământenită cu autoritate de pictura înnoitoare a lui Grigorescu, folosită apoi ca să reajusteze modernitatea, de Ressu și Iser (acesta, deocamdată, în mică măsură, în perioada despre care vorbim) îi fusese impusă din două părți; o dată, cum ușor se poate bănui, prin maeștrii săi, Ressu și Iser, și, în al doilea rând, prin faptul că – intrat fiind în cercul lui Alexandru Bogdan-Pitești, frecventa moșia acestuia de la Vlaici unde subiectele cele mai la îndemână erau firește cele ținând de viața satului.

Iată-l așadar pe Maxy foarte departe de a-și fi găsit propriul său drum (atât din punct de vedere ideologic, cât și al mijloacelor plastice). Un critic bine orientat scria astfel despre expoziția sa din 1921: „Dl. Maxy lucrează în aer, în lumină pleneră aspectele rustice, cu un chip pasionat de a exprima viața, razele de soare, cu o vioiciune crudă, cu o curiozitate neliniștită în dezvăluirea chipurilor chinuite de lumină, cu pupilele strânse, cu fețele arse. E unul care nu face concesii grațiosului (aceasta o învățase de la Ressu, n.n.) în felul de a trata lumina și culoarea, de o vigoare până la asprime, siluetând colțuros, ascetic, copile de țară, ocolind voluptățile de clarobscur, vagul molatic, urmărind necruțător expresia, mișcarea, efectul de culoare”¹.

În cea de a treia expoziție personală, pe care și-a deschis-o împreună cu Henri Daniel la Sala Mozart între 4–30 noiembrie 1921, Maxy adusese lucrări ca *La Putinei*, *Fete din Vlaici*, *Portret de țaran cu pălărie de pai*, *Portret de țaran*, dar și peisaje, dintre care unul cu plopii din lunca Oltului, vădind toate o preocupare pentru lumină, pe care o vom reîntâlni trans-substanțializată mai târziu în interesul special acordat luminii-culoare din pânzele sale abstracte și chiar figurative din perioada *Integral*. Personajele pictate de el au o caracteristică comună: crisparea pe care o bănuim a nu fi în întregime a lor ci, mai cu seamă, a pictorului, mai stânjenit el însuși decât modelele sale. E de remarcat lipsa de corespondențe cu pictorii nabiști deveniți ei înșiși faimoși prin scoaterea la lumină a primitivismului țărănesc al unor regiuni ale Franței. De asemenea, trecerea lui Derain pe la București (într-o expoziție organizată în 1909 de însuși Iser), care făcuse – la vremea ei – așa impresie asupra lui Marcel Iancu, lui Maxy pare să nu-i fi spus prea mult.

După aceste prime expoziții, el ne apare ca un elev al lui Ressu care încearcă, oarecum crispat, să-și găsească un drum propriu în perimetrul tematic și sufletesc al maestrului său.

Cum remarcă același critic, în expoziția sa din 1921 i se puteau reproșa o „oarecare lipsă în mlădierea materiei și nedesăvârșirii de amănunt”², dar nu se putea contesta totuși faptul că Maxy parcursese câteva etape ale unui drum „spre realizări personale”.

* Fragmentele publicate fac parte dintr-o amplă monografie *M. H. Maxy* pe care o pregătea Andrei Pintilie (între 1990 – 1994). Textul nu a fost revăzut de autor, iar redacția a considerat superfluă orice intervenție, cu excepția

introducerii materialului ilustrativ (Red.).

¹ C. I., *H. Maxy, H. Daniel*, în „*Ideea europeană*”, II, nr. 79, 6–13 noiembrie 1921.

² *Ibidem*.

În ajunul plecării sale la Berlin, unde pictura lui va căpăta caracterul avangardist pe care îl cunoaștem, Maxy crease deja o mică operă compusă din tablouri „modeste și cuminți” care demonstau la creatorul lor „un meșteșug precoce” în linia „revoluției consumate cu o jumătate de veac în urmă, postimpresionismul tardiv, devenit aproape scolastic”³.

Mai târziu, în anul 1959, Maxy își aprecia singur opera de tinerețe în felul următor: „eram prea puțin legat de viața burgheziei cu dulceleșurile ei, mă atrăgeau oamenii care muncesc greu, preferam astfel de teme (...) Paleta, e adevărat, era și ea dură, făcând mult plein-air într-o oarecare măsură, nu chiar direct, o aveam pe aceea a impresioniștilor pe care o preluasem de la Ressu fără a face impresionism – adică mergeam pe caracterul formei, pe expresia formei și nu pe poezia formei care în impresionism se dizolvă pentru a introduce lumina filtrată prin aceea că dă atmosfera”⁴.

BERLIN 1922 – 1923. DESCOPERIREA AVANGARDEI

Motto:

„Artistul, jucăuș pasionat,
are nevoie de primeniri
categorice”.

M. H. Maxy

În anul 1922, Maxy se căsătorește cu Melania Braun dobândind, în sfârșit, o familie proprie. Provenit dintr-un mediu mic-burghez meschin și limitat din punct de vedere cultural, tânărul artist are acum acces la un mediu cultural elevat ca și la posibilități financiare care îi lipseau cu totul mai înainte⁵.

Aceste întâmplări biografice își au desigur importanța lor, dar noi vrem să subliniem faptul că Maxy intra într-o altă vârstă sufletească.

Aflase desigur de isprăvile dadaistilor români de la Zürich și îi frecventa pe cei din gruparea *Contemporanul*, ba chiar semna scurte recenzii și note de artă în această revistă.

Așa încât, când în anul 1922 Maxy pleacă în sfârșit la Berlin, el *se îndrepta către sine însuși*. Alegerea locului fusese bine chibzuită; întâi, era însoțit de tânăra lui soție care, ca reprezentantă a mai multor firme germane, îi putea asigura întreținerea acolo; apoi, cei doi maeștri ai săi, Ressu și Iser trecuseră întâi prin Germania înainte de a ajunge la Paris; și, în al treilea rând, faptul că un artist originar din România și care se făcuse deja cunoscut în mediile avangardei europene, Arthur Segal, avea chiar atunci deschisă o Școală liberă de pictură⁶.

Pentru că, așa cum își amintea mai târziu: „Scopul meu era mai mult să intru în atelier să învăț, să studiez, să cuprind problemele; de aceea eu am căutat să-mi găsesc un atelier și mi-am găsit; mai bine zis am luat parte la constituirea unui atelier al pictorului Arthur Segal, de origine din Botoșani (...) unde ne consultam (...) Adică nu eram într-un atelier de școală propriu-zisă (...) fiecare pictam ce credeam (...) eram 12 – 13, nemți, români, era un mexican, polonezi, olandezi”⁷.

Mai întâi Berlinul, care era, la acea dată, „stația” între Moscova și Paris. Dacă pe timpul imperiului scena artistică germană era animată doar de luptele dintre Secession și instituțiile oficiale, în anii '20 situația era cu totul alta. Berlinul devenise un oraș internațional unde se vorbeau tot felul de limbi și, ca într-un Babilon modern, se construia, nu întotdeauna într-o deplină înțelegere, turnul fără sfârșit al artei moderne din zeci de tendințe contrare. Expresioniști, cubiști, futuriști, dadaști ori abstracți își aveau propriile cercuri și galerii în care expuneau, dar, în modul cel mai neașteptat, puteau fi întâlniți adunați pe aceeași simeză spre și mai marea confuzie a unui public internațional apărât însă de prea mari zdruncinări sufletești de propriul snobism. Iată cum vedea un scriitor, aproximativ în aceeași perioadă, situația noului venit la Berlin:

³ R. Bogdan, *Un modernist – M. H. Maxy*, în *Rev. Fund. Regale*, an XIII, serie nouă, nr. 4, aprilie 1946, p. 866.

⁴ Interviu (1959), arhiva R. Bogdan, fila 21.

⁵ Liana Maxy, *Nucleul magic*, roman, p. 75.

⁶ Asupra Școlii lui Arthur Segal vezi catalogul monografic *Arthur Segal 1875-1944, Herausgegeben von Kunstverein*

Köln 6 sep. – 18 oct. 1987, p. 237-238. Catalogul fiind o adevărată raritate, ne-a fost pus la dispoziție de dna Amelia Pavel căreia îi prezint mulțumirile mele și pe această cale pentru colegialitate.

⁷ V. interviul cit. la nota 4.

„Totul era la fel de *aproape* în Berlin, era permisă orice fel de înrăurire; nu era interzis nimănui să remarcă, dacă nu-și precupețea nici un efort. Dar ușor nu era. Zarva era mare și în toiul gălăgiei și al aglomerației erai mereu conștient că existau aici lucruri demne de auzit și văzut. Totul era permis, interdicțiile, care nu lipseau niciunde (...) aici se ofileau. Puteau veni dintr-o veche capitală, cum era Viena, aici te simțeai ca un provincial și-ți deschideai larg ochii (...). În atmosferă plutea ceva violent și caustic, care te incita și te înviora”, cum scria Elias Canetti în amintirile sale.

Ne puteam imagina așadar șocul resimțit de Maxy, proaspăt descins din atât de patriarhalul București; dar atmosfera aceea în care plutea ceva violent și caustic i-a plăcut în mod sigur și l-a trezit la timp ca să realizeze ce alegere bună făcuse când optase pentru ca Arthur Segal să-i fie profesor și cicerone prin bolgiile artei moderne.

Segal era la acea dată un artist cunoscut în mediile berlineze și internaționale; fusese inițiatorul și organizatorul unei mari expoziții colective care reunea trei mari și importante grupuri de avangardă germană: *Münchener Kunstlervereinung*, *Der Blaue Reiter* și *Neue Secession* (în 1911); expusese de asemenea la galeria *Der Sturm*, în 1913⁸.

În timpul războiului – primului război mondial – refugiat în Elveția, cunoscuse, direct de la sursă, mișcarea dadaistă (prin Marcel Iancu și Tristan Tzara), fără să se lase absorbit însă de nihilismul îndrăcit al acestei mișcări. Ba chiar, în acei ani, își pusese la punct teoria sa numită „Optische Gleichwertigkeit”. Iată cum își definea Segal însuși demersul: „In nature everything is of equal importance and interest. That is how those of my pictures came into being which are divided into squares. Every part was of equal importance. This period of optical equi-balance was the first stage along my own path since 1916”⁹.

El deschide, în anul 1922, chiar o școală liberă de pictură în care se hotărăște să predea după aceste principii. Maxy sosește la timp.

În același an, roadele învățaturii lui Segal sunt vizibile într-o natură moartă. Aceasta e prima lucrare în care tânărul Maxy renunță la modeleu, abandonând totodată pictarea aparențelor. Sub privirea artistului, realitatea „cristalizează”, ca o soluție pusă în vas în toată adâncimea ei. Suprafața tabloului e împărțită în pătrate ori segmente de cerc și ne este înfățișat un spațiu proteic, în continuă „pâlpâire” și mișcare formală, arcuindu-se în adâncime și revenind convex către noi. E, în această mișcare virtuală, un cert ecou futurist.

Mai caracteristic acestui tablou este faptul că analiza de tip cubist a fost îmbinată cu tratarea obiectivă a tuturor părților tabloului (conform principiului optic al lui Segal), așa încât „subiectul”, natura moartă, nu mai apare ca un centru de interes al imaginii, fărâmițat fiind și aglutinat în fundalul cotropitor.

Am insistat atât de mult asupra acestui tablou, deși se mai cunosc și altele din perioada berlineză (*Nud cu vâl*, *Meissen*, etc.), pentru că este cel mai bun exemplu de aplicare creatoare a „principiului optic” al lui Segal, cât și măsura deosebitei puteri de asimilare și integrare într-un context dat a tânărului Maxy.

Desigur, maestrul său, încântat de inteligența, talentul și receptivitatea elevului, îl prezintă lui Herwarth Walden și altor artiști, galeriști, regizori și actori din atât de bogata societate berlineză. Din aceste cunoștințe decurg: expoziția personală în galeria *Der Sturm* (în 1923) unde expune 23 de uleiuri, iar revista „*Der Sturm*” îi reproduce 3 gravuri în lemn¹⁰.

În contextul evoluției artistice a lui Maxy, trebuie să privim această expoziție ca pe un „succes de palmares”, fără mari implicații asupra evoluției lui ulterioare¹¹.

Tot Arthur Segal i-a mijlocit contactul cu o altă grupare ale cărei idei și opțiuni plastice s-au dovedit a fi mai apropiate gândirii și simțirii lui. În anul 1923, M. H. Maxy este primit ca membru în cunoscutul „Novembergruppe”.

Gruparea fusese fondată la 3 decembrie 1918¹², din inițiativa lui Pechstein, Tapert, Klein, Richter-Berlin și Melzer. Apoi, au mai aderat arhitectul Erich Mendelsohn și sculptorul Rudolf Belling. Numele grupului venea de la faptul că-și propunea să organizeze anual câte o expoziție în luna noiembrie; pluralismul stilistic specific întregii avangarde berlineze era pe deplin agreat în cadrul grupării, ceea ce explică marele număr de aderenți, veniți din cele mai neașteptate direcții: dadaistii Raoul Hausmann, Hannah Höch, Georg Grosz,

⁸ Pentru date suplimentare, vezi Cătălin Davidescu, *Arthur Segal en Roumanie*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Beaux Arts*, XXIV, București, 1987, p. 62–63.

⁹ Apud Cătălin Davidescu, *art. cit.*, loc. cit., p. 65.

¹⁰ Cu specificarea: „Vom Storck gedruckt”, adică „imprimat de Storck”.

¹¹ Semnificativ ni se pare și faptul că Maxy nu a rămas

printre favoriții galeriei *Sturm*, așa cum se întâmplase cu H. Mattis-Teutsch.

¹² Apud Martina Jura, *Die Avantgarde und Ihre Publikationen*, în *Europäische Moderne Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890 bis 1933*. Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1989, p. 86.

Hans Richter și Hans Arp; bauhausienii Oscar Schlemmer, Lyonel Feininger, Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy, Paul Klee, Johannes Itten, Georg Muche, dar și Nikolaus Wasilieff și Prampolini.

Să nu uităm că ne aflăm într-un secol dominat de ideologie – deocamdată de stânga – așa încât în programul din 1919 al grupului putem citi: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuss weniger, sondern – Glück und Lieben der Masse sein. Zusammenschluss der Künstler unter den Flügeln einer grossen Baukunst ist das Ziel”.

Vederile de stânga ale lui Arthur Segal sunt binecunoscute¹³, cât despre Maxy, el frecventase asiduu, în tinerețe, grupul de intelectuali socialiști ai lui N. D. Cocea – ne amintim că acesta îi organizase, de asemenea, prima expoziție personală în sediul ziarului „Omul liber” din Iași.

În cazul lui Maxy – artist „zburdalnic și pasionat” – se alia o simpatie naturală pentru clasele umile cu o anumită inconstanță. Căci, pe cât de adevărat este că el se arăta dispus să învețe, tot atât de valabil rămâne și faptul că era refractar unei mai îndelungate discipline constrângătoare. De unde și deseale sale schimbări de manieră pe care – dintr-un reflex de autoapărare, el le atribuia (și poate că așa și era) dezgustului pentru uniformizarea stilului avangardist. Este vestită formularea sa din anul 1929: „A te supune unei formule – suferi să fii sclavul ei; a încerca una nouă – devenire. Pirueta, iată noua formulă... dar care poate la rând deveni formulă”.

Care au fost foloasele asocierii lui Maxy la Novembergruppe: s-a convins definitiv că nu constructivismul (atunci într-un ușor declin în Germania) era ultimul „răcnet” al avangardei; apoi, a învățat că se poate face o pictură figurativă (chiar tematistă), care să fie totuși specifică avangardei. Cum tendința stilistică dominantă a grupului berlinez era postexpresionistă, cu tot atâtea nuanțe personale câți membri avea, Maxy, care avusese unele rezonanțe expresioniste¹⁴, a *clasat* aceste posibilități în bagajul cu care s-a întors în țară de la Berlin.

Cea de a treia întâlnire capitală pentru Maxy a fost cea cu avangarda rusă (sovietică).

În acel Berlin pe care Paul Simmel îl numise „das Paradies der Fremden” (paradisul străinilor), emigrația rusă devine foarte importantă numai după primul război mondial, din cauze istorice binecunoscute.

Revoluția din Octombrie i-a hotărât pe mulți să aleagă calea exilului; în mod natural, prima stație în drumul spre Occident a fost Berlinul. Unele estimări arată că, între 1922 și 1924, se aflau la Berlin între 100 000 și 300 000 de ruși. Nu-i de mirare, așadar, că germanii numeau Berlinul a doua capitală a Rusiei¹⁵. Intelectualitatea germană era de stânga, cum o probează curente artistice de la Bauhaus, Novembergruppe sau Der Sturm.

În chiar anul sosirii lui Maxy la Berlin (1922), s-a deschis la galeria Van Diemen marea expoziție „Erste Russische Kunstausstellung”, cea dintâi manifestare reprezentativă a noii arte sovietice prezentată în Occident. Ea l-a marcat pe Maxy în mod evident, nu atât prin tendințele constructiviste în descendența lui Malevici, Rodcenko (pe care le considera o „fundătură”), cât prin ideile productivismului rus care cereau punerea artei în slujba poporului și o altă interpretare – prin prisma funcționalismului – a artelor decorative. Ideea viitoarei Academii a artelor decorative de aici s-a născut¹⁶ și a augmentat o dată cu succesul repurtat de Expoziția internațională a artelor decorative organizată la Paris, în anul 1925, care a dus la apariția interesantului și controversatului curent „Art Deco”.

Receptivul tânăr stilist din România a mai fost sigur impresionat de machetele și „construcțiile scenice” ale scenografilor ruși solicitați de atâția regizori celebri, de la Granowski la Meyerhold și Tairov¹⁷.

¹³ Vezi Amelia Pavel, *Arthur Segal – perioada de tinerețe, în Traectoria ale privirii*, București, 1990.

¹⁴ *Târgul Moșilor* de M. H. Maxy (...) paradoxala structură de forme și variata scilpire a culorilor. Cu tot acest contrast, întâmplător, dl. Maxy mi-a apărut ca un temperament mai erudit, mai apropiat de inspirația expresionistă, fie numai și prin preocuparea de a concentra sentimentul, ca în interesantele *Peisaje cu sonde* (Tudor Vianu, în „Mișcarea literară”, 6 dec. 1924).

¹⁵ Vezi Hartmut Waltravens, *Russische Kunstverlage in Berlin, în Europäische Moderne Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890 bis 1933* (cit.), p. 125.

¹⁶ Într-o notă nesemnată, dar aparținând probabil lui Maxy, citim (la înființarea Academiei de arte decorative de către Fischer-Galați și A. Vespremie): „Dorul creatorului, până ieri izolat de lume, de a se reîntoarce în mijlocul existenței, de a prelua răspunderea dezvoltării ideale în societate se realizează. Artă și viața devin o unitate. O generație de

oameni credincioși și tineri se grupează în ateliere în jurul meșterilor pentru ca munca unită de generații să refacă elementul unei noi tradiții. Meșterii lor uitând trufie și avantajii sociale, înamorați de materia vie ori de plăcerea de a o plăsmui se coboară în uzine și fabrici pentru ideea nouă. (M. H. Maxy(?), „Academia de Arte Decorative”, în „Contemporanul”, an IV, nr. 52, ianuarie 1925.

¹⁷ Contribuția de scenograf a lui Maxy este importantă și merită un studiu aparte. Semnalăm deocamdată o notiță publicată în primul număr din „Integral” (1 martie 1925): „Grupul *Integral* neavând încă la dispoziție toate mijloacele ca să se manifeste independent și pe teren propriu, prima sa experiență e montarea lui *Saul* de André Gide, pe scena teatrului Central, al trupei din Vilna – regizată de I. M. Daniel, cu decoruri și costume de M. H. Maxy. Evenimentul trebuie subliniat: *sunt primele construcții scenice la noi în țară*” (s.n.). Revista „Integral” a continuat să publice repro-

Un alt domeniu care l-a impresionat profund – cum o dovedesc toate realizările sale ulterioare – a fost cel al afișului, graficii publicitare și de carte, ca și evoluția artei tiparului în concepția unor artiști ca Altman, El Lissitzky și alții.

Interesant de analizat sunt și relațiile cu avangarda pariziană, de la Juan Gris și până la „Esprit nouveau”. Întrevedem, de asemenea, înrudiri cu vorticismul englez și, în mod special, între Maxy și Wyndham Lewis.

Dar cum digresiunea noastră riscă să devină fastidioasă, încheiem cu o concluzie generală și totodată provizorie.

Ateu, lipsit de metafizică, Maxy ne-a lăsat o operă interesantă în primul rând în plan formal. Imanența ei artistică nu exclude împrumuturile savante – de la ruși, de la germani și francezi – dar vizând, la urma urmei, *sinteza*, faptul ne apare normal.

Intervențiile personale inteligente sau numai bine „găsite” nu lipsesc, ceea ce conferă savoare operei sale, în ansamblu.

PERIOADA INTEGRALISTĂ

O dată cu apariția unor artiști mai tineri, abia întorși de la Berlin sau Paris, punctele de vedere s-au multiplicat prin nuanțare. Avangarda se dezvoltă în medii relativ restrânse care, înconjurate de ostilitatea generală, se caracterizează cel mai adesea prin dogmatism.

Grupul, ca structură de bază a mișcării de avangardă, are darul de a exalta conștiințele prin susținerea unui ideal comun, dificil de apărut și de a degaja, din acest motiv, o „psihologie sectară”.

În pictura lui M. H. Maxy, există puține lucrări non-obiectuale datând din anul 1923, cu o notabilă excepție, o *Construcție verticală* pictată în 1923. Aceste construcții au fost probabil expuse la galeria *Der Sturm* (1923). Tablourile se remarcă mai degrabă prin dinamism, având mai multe puncte comune cu futurismul și cubismul analitic decât cu neoplasticismul.

Temperament impetuos, Maxy este opusul unor Mondrian și Malevici. Într-un interviu acordat lui Gheorghe Dinu, cu prilejul expoziției sale personale din 1927, Maxy declara:

„S-a ajuns la un moment dat ca alfabetul geometric să fie baza compoziției abstracto-constructiviste, pe drumul emoționalului pur, sintetic. Tabloul se devaloriza treptat și pictura se reintegra arhitecturii, stilului cel nou al artei decorative (...) O sinteză? Și-a propus-o și *Integral*. Poate fi prematură, poate fi prețioasă (...) Tendința în orice caz, e să urmărim toate experiențele, să le folosim (...); școala cea nouă a vieții noi se vrea autoritară și producătoare de energii (...). De ce sensibilitatea nu poartă uniformă?” E rezumată în aceste cuvinte întreaga atitudine a integraliștilor față de constructivism. În avangarda plastică românească, integralismul este însăși opera lui Maxy oscilând între cubismul analitic, futurism și pictura abstractă, adică între forme de expresie ce se bizuie pe un sistem de „constructivitate”.

Sinteza acestor moduri de structurare a imaginii ne-o oferă *Integral* [Fig. 1], stilul ușor barochist prin exces al picturii lui Maxy.

Adversar al oricăror dogme, el scria în catalogul celei de a doua expoziții de artă nouă (1929): „A te supune unei formule – suferi să fii sclavul ei: a încerca una nouă: devenire. Pirueta, iată noua formulă... dar care poate la rând deveni formulă. Deci, pictură e ce fac eu... sau d-ta? (...) Necesitatea ce te îndeamnă de a-ți îndruma spre un vad de stabilizare, de proprietate năzuințele, dovedește doar vanitatea de a te ști posesor”.

Așadar „formula nonformulei”, la fel de periculoasă, avertizează Maxy, ca și „vanitatea de a te ști posesor” (conducător intransigent al unui grup – citim noi –) iată câteva observații de bun simț ce ar putea fi și suficiente motive pentru destrămarea grupului integralist. Pe de altă parte, cum remarca și Radu

duceri după cele mai noi „construcții scenice” de cei mai diverși artiști scenografi (cu o specială atenție, credem noi, pentru cei sovietici) – Komisarevski, Feuerstein, Exter. Revista a mai reunit importante contribuții teoretice privind teatrul,

scenografia sau cinematograful semnate de Maxy însuși, dar și de B. Fundoianu, Herwarth Walden „*Dem Moskauer Kammertheater*” (în „*Integral*” nr. 6, 7, 1925), B. Florian, I. Călugăru, Lunacearski, Gh. Dinu, Tristan Tzara, Daniel.

Bogdan, „presiunea pedagogică” pe care a exercitat-o constructivismul asupra artelor plastice din deceniul al treilea a slăbit, nu la noi în țară, fiind înlocuită de preocupări de altă natură.

Fără a mai vorbi de Marcel Iancu, Victor Brauner, Corneliu Michăilescu, chiar Maxy revenise, în expoziția sa personală din anul 1927, la „subiect” într-o manieră programatică.

„Iată subiectele” – declara el enumerând obiecte casnice, copiii și jocurile lor, animale sălbatice, eroi ai utopiilor științifice și politice, furnicarul orașelor – pentru a sublinia: „Iată de fapt ceea ce poate pune în funcție un organism producător de ceea ce se numește în genere: Pictură”.

Revenind la cubismul lui Maxy, nu vom întâlni niciodată acea tendință de monocromizare a materiei, atât de caracteristică primilor inițiatori cubiști. Culoarea, element senzorial, pe care aceștia îl socoteau impur ca atare, deci vrednic de înlăturat, își păstrează pentru Maxy întreaga valabilitate. În labirintul de unghiuri și suprafețe, vibrația sonoră, tulburătoare, a culorilor proiectează pe retină ceva din sălbăticia



Fig. 1 – Coperta revistei *Integral*, nr. 11, 1927.

virgină a junglei. Iată bunăoară conturându-se într-un amalgam feeric de răsrângeri mate în care jadul, cafeniul și violetul pal își transmit reciproc o armonie solemnă – trupul de metal al unei ȝigănci nude. Tabloul – realizat în 1923 – se constituie drept una din cele mai grațioase mărturii ale acestei epoci de cubism a artistului.

Se poate urmări cu destulă certitudine în operele perioadei menționate mai sus, consecvența cu care se menține pictorul în planul unei optici precise, înregistrând natura într-o perspectivă aeriană, în hotarele căreia totul se descompune, eșalonându-se în adâncime.

Accentul va cădea pe echilibru, ordine, pe aspectele statice ale naturii, note predominante care se vor menține și mai târziu.

Tablourile prezintă aspecte caleidoscopice, suprafețe mici, multiple, triunghiulare se învecinează, se întretaie, risipindu-se într-o serie de lumini. Tonurile sunt deschise, culoarea vie, ușor stridentă pe

alocuri. *Berlin, Peisaj aerian, Natură moartă* sunt doar câteva titluri sugestive de opere datând din acea perioadă.

La un moment dat, artistul avea să se îndrepte către o pictură depozată de ultimele contingente materiale, mergând spre un constructivism pur, în care – spre deosebire de Kandinsky – circuitul liniar, perimetrul formelor, nu suprafața, aveau să aibă un rol decisiv. Un astfel de exercițiu formal poartă titlul edificator de „*Construcție*”.

Faza aceasta de constructivism pur nu avea să ocupe decât un cadru restrâns în evoluția plasticii lui Maxy. Influența ei se transcrie însă sub o formă suprapusă uneori, adiacentă alteori, la ceea ce un grup de tineri în frunte cu Maxy au căutat să definească prin *Integralism*.

În 1925, acest grup compus din M. H. Maxy, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, F. Brunea, B. Fundoianu și Mattis Teutsch scotea la București revista „Integral”.

În manifestul primului număr, se încerca definirea poziției adoptate, după ce în prealabil fuseseră repudiate – dadaismul, taxat drept „viril” și suprarealismul căruia i se imputa că nu „zdruncină”, că e „tardiv”, că e „dezagregarea romantică, bolnavă și – ceea ce tinerii consideră drept esențial – nu corespunde ritmului vremii”. Dimpotrivă, cubismul, prin constructivism, își deschidea un drum nou și pur de viață în spațiu; începea era reconstrucției europene. Organisme vii, plămuiți de piatră, lemn, decor, avion, se trezeau spre un pământ însângerat. Constructivismul – ordinea abstractă – cu armonie de legi și linii echilibrate era „câștigat”.

„Azi – constata Ilarie Voronca în paginile următoare ale aceluiași număr al revistei – ora înfăptuirilor e plină: poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans, toate merg înlănțuite integral spre o gară definitivă și înaltă”.

Ceea ce se cere, este „ordinea sinteză, stilul epocii, integralismul începe stilul sec. al XX-lea. Suprarealismul a ignorat glasul secolului strigând: integral. Nu împământenim nimic, cântăm. Cântăm Bulevardul Elisabeta și Calea Victoriei, cântăm conglomeratul de oameni de la Moși, cântăm tramvaiul 14 și, mai presus de orice, cântăm Strada, Uzina, T.F.F., Inteligența, Omul – în locul tradiției statice a istoriei, am introdus tradiția dinamică a geografiei”.

În numărul 9 al revistei, sub titlul „*Politica plasticeii*”, Maxy însuși afirma: „modernismul nostru nu e și nu poate fi după cum au aerul s-o creadă băieții deștepți, un sistem mecanic de gimnastică spirituală, împrumutat din Occident și adaptat la noi”.

„Nucleele moderniste în plină creștere reprezintă de aceea izbucnirile vulcanice ale spiritualității europene, aceeași ca esență pe toată întinderea ei, ce se manifestă aici ca și aiurea, biruind date psihologice și climaterice, socotite până acum nealterabile”.

„Modernismul românesc se integrează peisajului spiritual european, așa cum o certifică cazul Brâncuși”. În ceea ce-l privește pe acesta din urmă, adeziunea lui spirituală se manifestă în paginile revistei prin reproduceri și desene, și – mai cu seamă – printr-o savuroasă *Histoire de Brigands* în care Brâncuși încearcă să previe reacția publicului profan în fața unui cvasi-ermetism inerent unui crez pe care prin natura lui însăși era silit să-l practice.

În același timp, se încerca precizarea unei perspective politice:

„Progresul este treptata apropiere de integralitatea individualităților omenești, pe o completă distribuire a muncii între organe și funcțiuni, pe o cât mai redusă diviziune a muncii între oameni. E imoral, nedrept, prost, dăunător, tot ceea ce încetinește această apropiere. E moral, drept, inteligent, util, tot ceea ce distruge exterogenitatea societății, construind *eo ipso* exterogenitatea membrilor ei componenți. Iată domeniul filosofiei sociale pe care se bazează integralismul constructivist” (Alexis Nour, în nr. 4 al revistei).

În numărul 3 al revistei, închinat lui Tudor Arghezi, întâlnim portretul acestuia, executat în maniera „integral” de către Maxy. Concomitent, textul lăsa să se presupună o subtilă invitație la integralism, adresată poetului.

Dar, în numărul 5, „Integral” publica răspunsul lui Tudor Arghezi, adresat lui Maxy, în care sub titlul: „*Ce trebuie să cunoască un tânăr de 45 de ani*”, poetul – caustic, cu mult umor – intuia în atitudinea grupului ceva inconsistent, nihilist și anarhic.

În încheiere, poetul își transcria dezaprobarea, la modul său propriu de atitudine: „În revista Dvs, am găsit capete cu 11 profiluri, cu 1 ochi deasupra pălăriei și cu celălalt pe mușama, am găsit fire de

mustață ivită în spinare, peste sacou, nasul demontabil și ghetele făcute corp cu ființa. În loc de creier, un portret purta, mi se pare, în craniu un grilaj de lemn vopsit verde, prin care se uita încoace un câine dresat – și o inscripție: „Sunați”. Propriul meu portret din „Integral” era agrementat cu 10–15 capace de aluminiu așezate în dosul urechei mele: ar fi fost îndeajuns un bobârnac în ultimul capac, pentru ca portretul să înnebunească. Vreau să zic că în lumea Dvs. totul devine posibil și ironia funcționează cu o severă gravitate”.

Revista reușise prin intermediul redactorilor săi să stabilească un contact cu intelectualitatea de peste hotare. Într-un șir de numere sunt publicate interviuri cu Pirandello, Robert Delaunay și alții. Solicitat, Blaise Cendrars răspunde printr-o carte poștală-mesaj, reprodusă în paginile revistei.

Deși relativ scurt – 3 ani – momentul „Integral” a sintetizat o întreagă ambianță în mijlocul căreia a continuat să evolueze Maxy. Prin „Integral”, s-a încercat promovarea unei ținute, crearea și adaptarea – dacă se poate spune – unui stil.

Încercarea a dat greș, încadrându-se, în cele din urmă, în perspectiva timpului, ca un simplu joc prodigios al unor „copii inteligenți și teribili”, nu fără a fi atras însă atenția asupra posibilității de evadare din limitele orizontului nostru plastic îndeajuns de restrâns.

Pentru noi este însă interesant de constatat cum etapa aceasta se situează de fapt la „intersecția” celor două faze ale cubismului francez.

„În fond – spune René Huyghe – acest cubism prim mai rămânea încă dependent de concepția realistă a artei, e dictată de precedesorii săi, el încerca să desprindă din lucruri realitatea intelectuală nemaiîncercând să o desprindă pe cea a aspectelor, dar continua totuși să urmărească realitatea. Artistul continua să-și caute punctul de plecare în realitatea fizică, pentru a se ridica progresiv la imaginile abstracte pe care acesta i le sugera. El mai oferea încă o *reprezentare* a lumii, dar abstractă.

În curând, această transcriere cubistă a realului sfârși prin a trezi în artist o conștiință mai clară a liniilor și culorilor, desprinsă din imitația lor, a realului.

Aceste tablouri în care ele păreau finalmente *arbitrar* ordonate pe pânză, fără coincidențe cu realul, îi dădură cubistului conștiința evidentă a realității lor independente.

Cubismului analitic avea să-i succedă cubismul plastic. Culoarea renaște, linia odinioară segmentată, pierdută, se înalță până la arabesc. În loc de a pleca de la real spre a ajunge progresiv la o reprezentare abstractă, cubistul pleacă de la o compoziție plastică pură, creație a spiritului său, pe care se străduiește să o facă a coincide cu forme reale”.

La Maxy, se poate vorbi de o *intersecție* a acestor două faze, el realizând sinteza dintre obiectul fundamental al celei dintâi și caracterul coordonator al celei de a doua.

Este curios cum, plecând de la substratul ideologic al unui cubism analitic, Maxy avea să ajungă, stăpânit de constructivism, la o realizare aproape integral desprinsă de realitate, în vreme de îmbrățișând cubismul plastic, avea să revină treptat la natură.

Astfel, după un șir de opere mai apropiate de perioada berlineză, în care culoarea devine mai sumbră – *Moși, Tăietorii de lemne, Femeia cu idolul*, vom întâlni între 1926 – 1930 – *Portretul lui Tristan Tzara, Portretul lui Lucien Fabre, Lopătar, Arhitectonică vegetală, Creșterea apelor, Cobzar, Curse-grătare*, etc., urmate în 1932 de *Flașnetarul și Portretul d-nei V.*

Cercetarea operei lui Maxy ne dezvăluie un spirit critic prin excelență, analiza și sinteza dovedindu-se instrumentele favorite ale unui intelect mai puțin adaptat speculațiilor imaginative pure. Vitalitatea robustă a pictorului, cu puternicele ci pulsații în lumea exterioară, se opune unui univers lăuntric, care se cere populat de un geniu creator al emanațiilor subconștientului, atunci când se vrea situat deasupra realității.

Nefiind un mag al visului, incursiunile pictorului în lumea oniricului se soldează cu o simplă experiență în care anecdoticul stârnește o curiozitate legitimă, uneori nu cu totul în afara unui interes plastic.

Probabil că Maxy însuși a sesizat situația aceasta, întrucât după o scurtă tangență cu suprarealismul, în care se menține ordonat și decorativ, experiența e abandonată. Reținem ca mărturie a acestui moment – *Voiaj într-un parc.*

Fig. 2 – *Flașnetar cu papagal (Neguțătorul de melodii)*, ulei pe carton, 0,700/0,498, nedatat (1943), București, Muzeul Național de Artă.



Între 1935 – 1937, Maxy atinge stadiul cel mai înalt al evoluției sale. Opera lui încetează de a mai fi construită pe date exclusiv abstracte. Culoarea, care nu fusese neglijabilă nici în trecut, capătă de astă dată o valoare esențială. Are consistență, forță, greutate. Bogată, pasta este chemată să joace rolul prundișului închegat, al betonului, al cărămidei.

E un sentiment de soliditate, de autentică emanație plastică, în aceste compoziții unitar constituite și sigure.

Ceea ce este nou și surprinde în aceste tablouri e caracterul lor expresiv, emoțional, al motivelor și compunerilor.

Fie că este vorba de peisaje, naturi moarte sau grupuri de oameni, pictorul adoptă în fața lor o atitudine schimbată față de cea cu care ne obișnuise. El își îngăduie libertatea emoției, a sentimentului. Continuă, ca și în trecut, să *vadă*, mintea sa divide, ordonează și compartimentează suprafețele ca și odinioară, dar acestui întreg travaliu de organizare i se suprapune simțirea.

Totul începe să capete accente mai *umane*, se redeșteaptă la viață făpturile împietrite de altă dată.

Întreaga operă a acestor ani respiră descătușarea, o destindere adânc resimțită își face loc în spațiile pânzelor.

În epoca aceasta e conceput și realizat *Biliardul* [Fig. 3], compoziție de sumbră și austeră tonalitate, asociere gravă de verde și cafeniu, decor melancolic al vieții din taverne.



Fig. 3 – *Biliard*, ulei pe pânză, 0,590/0,725, 1937, București, Muzeul Național de Artă.

Imaginea e instantanee, o fărâamă de secundă în care pictorul a surprins un univers întreg refugiat în spațiul restrâns al tabloului. Din pânză, de plumb, se desprinde tăcerea. Tot în această perioadă, întâlnim o seamă de peisaje, nuduri, portrete (printre care acela al mamei soției artistului reprezintă unul din cele mai desăvârșite), compoziții.

Dar cea mai frumoasă operă – poate cea mai frumoasă de până acum – o constituie, incontestabil, *Piața Sf. Gheorghe în cârje* [Fig. 4]. Simfonie de tonuri calde, dominată de alternanța nuanțelor albastru-cenușii, cărora vecinătatea ocrului de pământ și a tușei largi, apăsate, de culoarea vișinei putrede – într-un colț de tablou – le subliniază contrastul.

Ansamblul arhitectonic de elemente ordonat și organic dispuse în spațiu, toate laolaltă împrumută tabloului o expresivitate și o emoție care răzbate subtil prin porii materiei.

Vechea piață Sf. Gheorghe, obosită, cu obrajii crispați, cu existența în descompunere, e gata să se năruie sfâșiindu-și aeriana prezență în împunsătura cârjelor ce o sprijină.

În 1938, arta pictorului continuă experiența câștigată anterior.

O geometrie scrupulos aplicată, formele unei stringențe severe, lumina și umbrele riguros delimitate, conturul disciplinat al acestora. *Portretul doamnei S.* este una din lucrările caracteristice acestei perioade.

Fig. 4 – *Piața Sf. Gheorghe în cârje*, ulei pe pânză, 0,730/0,922, 1935, București, Muzeul Național de Artă.



Cu cât ne apropiem de anii maturității sale creatoare, obiectivele artistului se limpezesc. Între 1942–1943, tablourile sale reflectă preocuparea constantă pentru plenitudinea formală, pentru densitatea culorii.

Tonurile se mențin vii, contrastul puternic (*Flășnetarul* – 1943, Fig. 2).

Aceeași melodie gravă se desprinde din tablou, dar excesiva atenție acordată formelor și compoziției îndepărtează sensibilitatea artistului de la conținut. Discrepanța e evidentă și, acolo unde e firesc să apară nostalgicul, predomină exercițiul formal (*Evrei la zăpadă*, 1943).

Chiar și mai târziu – până spre începutul lui 1945 – acest dezacord continuă să atragă atenția. Obiectul nu este intuit din punctul de vedere psihologic, iar compoziția, deși încheagată și consistentă, se menține în planul unei realizări inerte (*Muncitorii repară uneltele țăranilor*). Preocupat de aspectele statice ale naturii, pictorul neglijează mișcarea, diminuându-i implicit tabloului caracterul vital.

Iată de ce acolo unde staticul e inerent motivului ales, Maxy reușește să se sustragă acestui efect, exemplul fiindu-ne oferit de un tablou executat în aceeași vreme cu cele două menționate mai sus, expus laolaltă cu ele la „Salonul Oficial” din primăvara anului 1945: *O familie de țărani*.

Expoziția lui Maxy din decembrie 1945 necesită un popas mai îndelungat.

Sinteză a unei activități de peste un sfert de veac, această fază este cea a maturității depline. O ordine interioară s-a suprapus lucidității turbulente. Trecutului aventuros nu i s-a păstrat decât amintirea. Echilibrul static continuă să predomine, repartiția gravă și ordonată a planurilor imprimă imaginilor o atmosferă solemnă, menită parcă să consacre prin seriozitatea ce o degajă universul de funingine pe care îl reprezintă.

Expoziția este intitulată – *Chipuri și priveliști din Valea Jiului*. S-a rostit în legătură cu această expoziție termenul de *reportaj social*. Maxy n-a pornit în Valea Jiului din dorința unei anchete căreia să îi illustreze concluziile.

Dacă nu ar fi să ne referim decât la tabloul *Zi de târg la Petroșani* și ar trebui să remarcăm bogata juxtapunere de culori, conglomeratul de nuanțe și tonuri.

Fie că ne raportăm la expresie, la densitatea materiei, la spiritul de ordine sau la sensibilitatea față de culoare, pretutindeni apare elementul constant, care unește diversele etape prin firul unei continuități nedezmințite – caracterul static și constructiv al operei.

Urmare logică a unui exercițiu prin care artistul s-a deprins a descompune nu numai formele, ci și mișcarea.

Privirea retrospectivă aruncată asupra operei lui Maxy de până în 1945 ne-a dezvăluit cum artistul, dornic de echilibru și construcție, s-a supus unei discipline severe, în măsură să-i pondereze avântul și exuberanța anilor de tinerețe. Târziu avea să se întâmple cu el ceea ce se întâmplase cu mai toți moderniștii occidentali – lepădarea de intelectualismul abstract care alimentase o artă decadentă și revenirea la formele de expresie ale vieții.

M. H. MAXY, UN CLASSIQUE DU MODERNISME ROUMAIN. FRAGMENT DE MONOGRAPHIE

(R É S U M É)

Les trois chapitres de la monographie M. H. Maxy (1895–1971) que le regretté Andrei Pintilie (1950–1994) était en train de rédiger concernant successivement les expositions personnelles de 1920, 1921; la période berlinoise; la période intégraliste. Dans cette première étape, le peintre était encore à la recherche de sa personnalité, sous la puissante influence de Iosif Iser et de Camil Ressu, avec d'intéressants interludes à Vlaici, où, invité par Alexandru Bogdan-Pitești et en dépit de sa structure citadine, il est attiré par les sujets rustiques. Ensuite, en 1922–1923, il traverse la période berlinoise, découvrant l'avant-garde, guidé par Arthur Segal et s'oriente, en fait, *vers soi-même*. Ses contacts avec les groupes *Der Sturm* et *Novembergruppe*, ainsi qu'avec l'avant-garde russe, sont attentivement analysés, avec toutes leurs implications sur son évolution ultérieure.

Enfin, la période *intégraliste*, bien que de courte durée, déclenche l'époque la plus féconde de la création de M. H. Maxy, celle de l'analyse de type cubiste des motifs continué avec le constructivisme, qui chez lui, grâce à une sensibilité chromatique hors ligne, a une vibration particulière. La situation des conceptions promues par la revue *Integral* dans le paysage idéologique de l'époque, (revue qui a bénéficié de la collaboration essentielle de Maxy), ainsi que l'examen des œuvres des décennies 3 et 4, architectoniques et expressives, faisant suite aux expériences avant-gardistes, constituent des points de vue extrêmement nuancés dans l'exégèse de M. H. Maxy.

UN DESEN DE THEODOR AMAN DUPĂ PICTORUL VERONEZ BATTISTA DEL MORO

Periada anilor petrecuți de Theodor Aman în Franța (1848 ?–1858), va fi decisivă pentru evoluția foarte tânărului artist¹, cu a cărei operă se va realiza o anume sincronizare a artei românești din secolul al XIX-lea cu cea europeană, prin asimilarea, din perspectiva unei tradiții moștenitoare printre altele și a hieratismului bizantin, a principalelor tendințe artistice din prima jumătate a secolului, cu precădere franceze². Neoclasicismul, stilul Louis-Philippe (Biedermeier), romantismul, Școala de la Barbizon sau realismul, se consumau la Paris într-o succesiune de confruntări spectaculoase și totodată de vădită interdependență. În acest „creuzet” artistic, Aman își educă aptitudinile native și își cizează gustul, dovedind un remarcabil discernământ, ce înclina spre clasicitate, caracterizat fiind și de o neostoită

sete de informație. Predilecția pentru detaliul bine stăpânit se manifesta încă din țară³, când tânărul artist era călăuzit în studiul artelor de Constantin Lecca la Craiova și de Carol Wallenstein⁴ la gimnaziul Sfântul Sava din București. Ambii dascăli se instruiseră la Academia de Artă din Viena, de unde și-au însușit o temeinică tehnică a portretului de factură Biedermeier, gen apreciat și solicitat în Țările Române. Preocupările celor doi mentori nu-i vor fi străine lui Aman, după cum se va și dovedi mai târziu, fiind sensibil la studiul „trubadur” al subiectelor istorice pictate de Lecca și receptiv la înclinațiile teoretice și educative ale lui Carol Wallenstein, primul custode al Galeriei de pictură, mulaje și științele naturii din București, reorganizată de domnitorul Barbu Știrbey. Amator de artă ca și fratele său, domnitorul Gheorghe

¹ Controversa în jurul datei nașterii lui Theodor Aman s-a stabilizat în jurul lui 20 martie 1831. În schimb este discutabilă de asemenea, data plecării sale la studii la Paris. Sunt vehiculate două ipoteze: 1848 (Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ediția a II-a, București, 1943, p. 129) sau 1850 (Radu Bogdan, *Theodor Aman*, București, 1955, pp. 9–10). Raportându-se la *Autoportretul* din 1853, operă ce atestă o formație artistică superioară, pictorul ar fi avut, conform primei date, vârsta de 25 de ani iar lucrarea ar fi rezultatul a patru ani de studiu academic, fie de 22 de ani, respectiv a doi ani de studii. Prima variantă pare mai plauzibilă, susținută fiind de puțin credibila parcurgere, chiar și pentru un tânăr atât de dotat cum era Aman, a treptelor învățământului academic în răstimpul numai a doi ani. De asemeni, atât dr. C. Istrati, în *Theodor Aman. Biografie*, București, 1904, p. 7–8, cât și Al. Tzigara-Samurcaș, în *Catalogul Muzeului Aman*, București, 1908, p. 12, citează o „notiță” din „Revue historique des notabilités contemporaines” unde se preciza că: „venit tânăr în Paris, Aman intră în atelierul lui Drölling, care-l considera unul dintre elevii săi cei mai distinși. El mai profită și de lecțiile artistului Picot”. Întrucât Drölling moare la 9 ianuarie 1851 iar Aman sosea la Paris în 1850, este puțin probabil ca maestrul să fi avut suficient timp să-și fi format o părere atât de tranșantă.

² Gh. Oprescu, *op. cit.*, p. 132, arată că în *Despre pictură*, studiu pe care Aman l-a publicat în 1860 în „Revista Carpaților”: „[...] face un scurt istoric al școalelor de pictură,

oprindu-se la cea franceză, pe care o crede originală numai de la venirea lui David și începuturile genului istoric...”.

³ Radu Bogdan, *op. cit.*, *Portret de bătrână* [1849], repr. p. 17.

⁴ Pentru Constantin Lecca, vezi Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, București, 1939; Carol Wallenstein sau Valștain (Gospič, lângă Zagreb, 1795–București, 1858), aparținea intelectualilor de tip iluminist (asemeni și lui Lecca) ce avea, ca pictor, înclinație spre retorica barocă, temperată de viziunea *Gemütlichkeit* a artei Biedermeier. Stabilite la Craiova, unde a activat ca portretist (fiind între altele autorul *Portretului serdarului Dimitrie Aman*, copiat de Th. Aman, vezi Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia 1821–1944*, Craiova, 1980, p. 10 și *Centenar Theodor Aman 1991* [Repertoriul operei pictate], 1991, nr. 276, repr.; Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 9, atribuie lucrarea lui C. Lecca). Wallenstein pleacă în 1829 la București, iar în 1830 deține catedra de desen a gimnaziului Sfântul Sava. În 1836 a publicat în tipografia lui Heliade *Elemente de desen și arhitectură*, în care se declara adeptul unei viziuni picturale, prin „efecturi extraordinare” ale umbrei „transportate”, ale „umbrei topite” și al studiului reflexelor luminii pe boabele strugurilor, efecte ce vor fi de altfel minuțios analizate mult mai târziu, de către elevul său, Th. Aman, în diverse și remarcabile naturi moarte. Vezi Mihai Ispir, *Clasicismul în pictura românească*, București, 1984, p. 40 și catalogul expoziției *Portretul Biedermeier în Țările Române*, prefață de Mariana Vida, Muzeul Național de Artă, București, 1993, p. 9.

Bibescu, inițiatorul restaurărilor în stil neogotic de la mănăstirile Tismana sau Bistrița⁵, Barbu Știrbey îl ridică pe Aman la rangul de pitar și îi subscrive un ajutor de 200 de galbeni, cu care artistul pleacă la Paris⁶.

În capitala Franței, Aman a studiat în atelierele lui Drölling și Picot. Michel-Martin Drölling (1786–1851)⁷ provenea dintr-o familie de pictori alsacieni, tatăl său, Martin Drölling fiind autorul unor compoziții cu interioare burgheze din epoca Primului Imperiu, a căror clară transparență și precizie a detaliului sugera influența artei olandeze din secolul de aur. Elev al tatălui său și al lui David, Michel-Martin a fost portretist și pictor de subiecte istorice și biblice. El a deschis un atelier particular în care pregătea elevii, mai ales în vederea cuceririi râvnitului Prix-de-Rome, respectiv a bursei de studii acordată de stat la Academia franceză de la Roma, unde elevul lucra fără a fi îndrumat de vreun profesor ci numai după propriul discernământ, având acces la monumentele antichității precum și la arta vechilor maeștri, doar cu obligația de a trimite anual o lucrare care să îi probeze efortul și progresul realizat. Atelierul lui Drölling a fost frecventat nu numai de Aman, dar și de Jean-Jacques Henner, Jules Breton, Charles Chaplin, Paul-Victor Galland, Paul Baudry ș.a.

Pentru a cunoaște activitățile din atelierul lui Drölling, unde Aman a frecventat doar un an, maestrul murind în ianuarie 1851, vom apela la decisivul studiu al lui Albert Boime dedicat învățământului artistic francez în academiile secolului al XIX-lea⁸. Pentru Drölling, la baza învățământului artistic erau copia și schița. Schița

releva gândirea originală a artistului iar copia era rezultatul unui îndelung și meticolos exercițiu de control și stăpânire a ochiului și a mâinii.

Semnificativă, pentru modul în care a studiat Aman (cât și pentru felul în care o va aplica el însuși sau în calitate de director al Școlii de Belle Arte), este reverența față de vechii maeștri, apropierea aproape rituală față de ei. Celui ce executa copia i se recomanda identificarea cu mintea și chiar trupul artistului studiat, căruia nu i se reconstitua numai vocabularul formal și tehnica, ci și manierele, sentimentele.... Astfel, între artist și copiator se institua o relație secretă, ezoterică, având drept rezultat că, nu o dată, cel ce copia considera că era egalul sau chiar își depășea modelul⁹.

Celălalt maestru al lui Aman, și el elev al lui David, a fost François-Edouard Picot (1776–1868). Autor de compoziții cu subiecte istorice și mitologice, a fost un colaborator apropiat al lui Hippolyte Flandrin. El a preluat o parte din elevii lui Drölling, nu numai pe Aman, dar, spre exemplu pe J.J. Henner (care va câștiga Premiul Romei în 1858) sau pe Théodore-Pierre-Nicolas Maillot. La rândul său acesta câștiga, alături de un elev al maestrului Picot, Félix-Henri Giacomotty, în 1854, Marele Premiu al Romei. Numele ambilor artiști, Maillot și Giacomotty, apare în corespondența pe care Aman a purtat-o cu Alfred Fichel, fiind relevant pentru mediul artistic în care evolua pictorul român și de ce nu, aspirațiilor sale. În 1858 când Aman revenea în țară călătorind prin Italia, la Roma, și-ar fi putut încă întâlni vechii colegi de atelier, pensionari ai Academiei franceze în Cetatea Eternă¹⁰.

s-ar fi duelat, adresându-i-se din când în când lui Velásquez).

¹⁰ Dosarul Theodor Aman. Căpă după documente, corespondență, arhivă etc. Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, fascicolul „Scrieri adresate lui Theodor Aman de către prietenul său Alfred Fichel 1858–1864”, scrisoarea din 23.09.1858, Paris: „.... surtout j'aurai voulu savoir vos impressions fraîches de Rome. Y avez vous rencontré les anciens de l'atelier? Jacomoty, Maillot et les autres. Ils ont bien du vous recevoir et vous faire connaître la ville et ses merveilles. Oh oui, j'aurai bien voulu voir tout cela ensemble”. Maillot, Théodore-Pierre-Nicolas (Paris, 30.07.1826–Passy, 06.1888), pictor de subiecte istorice, religioase, portrete religioase și portret în general. Lucrări la biserica Saint Jacques (Haut-Pas), capela Saint-Marcel de la catedrala Nôtre-Dame, Paris, la Pantheon; Giacomotty, Félix-Henri (Quingey, 19.11.1828–Besançon, 10.05.1909), pictor de origine italiană naturalizat francez; portretist, pictor de subiecte istorice și de gen. În Italia i-a studiat îndeosebi pe Leonardo și Rafael. Amintim lucrarea sa intitulată „Gloria lui Rubens”, o comandă oficială pentru plafonul Palatului Luxembourg, vezi și James Harding, *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19-th Century*, London, 1979, p. 95–96.

⁵ Teodora Voinescu, *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor artistice de la Bibescu până azi*, în „Analecta”, II, 1944, p. 137–154.

⁶ Vezi Dr. C. Istrati, *op. cit.*, p. 9 și Al. Tzigara-Samurcaș, *op. cit.*, p. 12; Barbu Știrbey a domnit între 16.06.1849–17.10.1853.

⁷ Henri Focillon, *La Peinture au XIX-è siècle. Le Retour à l'antique. Le Romantisme*, Paris, 1927, p. 260.

⁸ Albert Boime, *The Academy and French Painting in Nineteenth Century*, London, 1971, cap. III (“The Curriculum of the Private Ateliers: Masters: Drölling's Atelier”), p. 52–56.

⁹ Albert Boime, *op. cit.*, subcap. (“The Academic Copy”), p. 122–127 și nota 14 (Ingres își sfătuia în mod metaforic elevii să meargă la vechii maeștrii să le vorbească, ei fiind dascălii lor, iar el un simplu asistent la școala acestora. Identificarea spirituală cu maestrul devenea tot mai obsedantă pe măsură ce ucenicul descifra prin copie, tainele vizibile ale capodoperelor. Adolphe Monticelli, care credea în metapsihoză, era convins că într-o altă existență fusese un pictor venețian din Renaștere, Paul Baudry avea „conversații” tăcute cu Rafael, Henri Regnault voia să-l „devoreze” în întregime pe Velásquez iar Carolus-Duran lucra uneori straniu cu pensula și cu cum

Referințele despre atelierul lui Picot s-au păstrat în discursul prezentat la recepția la Academia de Arte Frumoase, de nu mai puțin apreciatul său elev, Isidore Pils, în 1869. Acesta își amintea că maestrul Picot nu impunea elevilor un stil particular, fiind adeptul unor concursuri de schițe ce se desfășurau în două etape, lunar și trimestrial. Cele mai bune lucrări erau premiate (comandase în acest scop o medalie de argint), expuse și păstrate apoi într-un mic și util muzeu de atelier¹¹.

Animat de ideea recuperării iconografiei referitoare la glorioasele fapte de arme și figuri ilustre de domnitori, risipite în tezaurele bibliotecilor străine, continuând probabil tradiția inițiată de Bălcescu, Aman a studiat în paralel și la Biblioteca Națională din Paris, unde a realizat o frumoasă copie după gravura lui Wilhelm Hondius, ce-l înfățișează pe Vasile Lupu, sau studii după Salvator Rosa¹².

Am recurs la aceste preliminarii pentru a situa mai bine datele privitoare la un desen realizat de Aman în răstimpul primilor săi ani de studii în Franța, o copie păstrată în Colecția Cabinetului de Desene și Gravuri a Muzeului Național de Artă, cu titlul: *Flagelarea lui Isus, după Veronese*, conté și accente de cretă pe hârtie gri¹³. Aman a fost probabil convins că a lucrat după marele maestru venețian de origine veroneză, însă lucrarea, din care el nu a extras decât episodul central, aparținea de fapt lui Battista del Moro (Battista d'Agnolo sau d'Angelo, Verona, către 1514–Veneția, către 1574), fiind opera sa de referință.

Alcătuită din două piese, *Pietà* (cerneală brună cu penița, laviu brun și urme de piatră neagră) și *Flagelarea lui Isus* (cerneală brună cu penița,

laviu albastru și accente de guașă albă), opera lui del Moro a fost considerată de autoarea catalogului consacrat desenului veronez, în 1993, Hélène Sueur, drept o operă tardivă, dar ambițioasă a artistului, în care, punerea în pagină căutată, rafinamentul execuției și al facturii, tratarea sculpturală a torsului răsucit al lui Isus, îl apropia pe del Moro de ilustrele modele, ale lui Giulio Romano sau Sebastiano del Piombo. Originalul a făcut parte din celebra colecție a lui Giorgio Vasari, *Libro dei Disegni*¹⁴. Vasari însuși l-a adnotat și montat admirabil într-un paspartu caracteristic, al cărui elegant cartuș, desenat diferit de posesor pentru fiecare capodoperă în parte, era realizat în peniță și bistre¹⁵. Vasari sau poate deținătorul de mai târziu al desenului, bancherul și colecționarul Everard Jabach, a barat numele: PAOLINO PITT: (lăsându-l doar pe cel de VERONESE, întrucât Battista era de asemeni veronez) și l-a înlocuit cu cel al lui Battista del Moro, atribuție ce s-a păstrat până azi¹⁶.

Copia realizată de Aman atestă efortul unui elev începător (fiind de altfel o copie desenată și nu pictată), executată probabil în timpul studiilor cu Michel-Martin Dröling sau poate în anul imediat următor morții acestuia, 1850–1851. În această epocă la direcția Luvrului se aflau, la Galeria de pictură, Frédéric Villot, iar la Cabinetul de Desene, Frédéric Reiset care, după caracterizarea marchizului de Chennevières, la rândul său un rafinat cunoscător, era: „le gout même et le discernement en matière d'art, le plus parfait expert des peintures et des dessins que la France ait connu depuis Mariette”¹⁷. Erudit și pasionat, Reiset era autorul unui important studiu asupra descenelor Școlii

¹¹ Albert Boime, *op. cit.*, p. 22.

¹² *Vasile Lupu*, creion, cărbune și estompă pe hârtie albă, cu inscripția după gravură și adnotare autografă: *ILLUSTRISIMUS ATQ CELLISSIMUS PRINCEPS AC DOMINUS, DOMINUS BASILIUS D.G./TERRARUM MOLDAVIAE PRINCEPS. ETC/Den Bibliotecu Nationale de Paris*, Cabinetul de stampe la Academiei Române, inv.: 422. Desenul lui Theodor Aman a fost semnalat de Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Remus Niculescu, în *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, SCIA, nr. 1–2, 1954, p. 100. În susnumita colecție se păstrează și studii după gravuri de Salvator Rosa, realizate în cerneală neagră cu penița pe hârtie pelur, (amintim de „Preot turc”, „Doi bărbați”, „Soldat cu halebardă”, inv.: I 255–I 257).

¹³ Muzeul Național de Artă, Cabinetul de Desene și Gravuri, inv.: 31 385/6 889; 203 × 188 mm. Lucrarea are ștampila: *EXPOSITIUNEA TH. AMAN 1895*, aplicată cu negru pe opere din expoziția postumă, cât și cu ocazia sigilării atelierului artistului și marcarea pieselor. Ulterior soția artistului, Ana Th. Aman, a mai utilizat ștampila, folosind tușuri de culori diferite. Vezi și Doina Penteleiciuc, *Repertoriul grafice*

românești din secolul al XIX-lea Muzeul de Artă al R.S. România, București, 1974, vol. I, A–R, nr. 54.

¹⁴ *Dessins italiens de la Renaissance*, /Catalog de Roseline Bacou și Françoise Viatte/, LVIII-e exposition du Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, 31 mai–29 septembre 1975. Prefață de R. Bacou, p. 6.

¹⁵ Frits Lugt, *Les Marques de collection de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921, Giorgio Vasari (1511–1574), nr. 2 480 și nr. 2 858.

¹⁶ *Le Dessin à Vêrone*, /Catalog de Hélène Sueur/, 101 exposition du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, 7 oct.–13 dec. 1993, cat. nr. 6. La rubrica expoziției, lucrarea figurează ca fiind expusă la Paris, la Luvru în 1820 (nr. 243), 1838, 1839, 1841, 1845. Mulțumim doamnei Brigitte Scart, șefa Serviciului de Documentare al Cabinetului de Desene al Muzeului Luvru, pentru prețiosul ajutor pe care ni l-a acordat la realizarea acestui studiu.

¹⁷ Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, 1979, (cap. III „Autres conservateurs du Louvre”), p. 90.

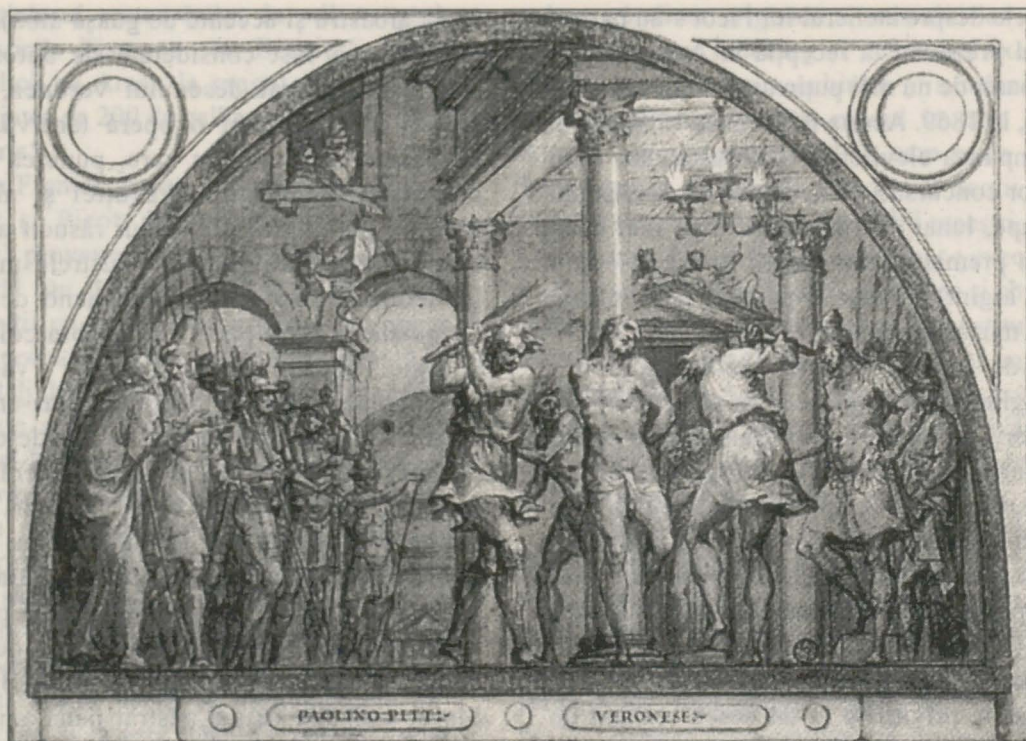


Fig. 1 – Battista del Moro, *Pietà și Flagelarea lui Isus* (detaliu) Paris, Muzeul Luvru.



Fig. 2 – Theodor Aman, *Flagelarea lui Isus* (după Battista del Moro) București, Muzeul Național de Artă, Cabinetul de Desene și Gravuri.

italiene de la Luvru¹⁸. Nu putem preciza dacă lucrarea lui Aman a fost realizată în Galeria Luvrului sau în Cabinetul de Desene sub directa supraveghere poate, a reputatului savant.

Alături de transcrierea îngrijită, între două linii paralele a numelui lui Veronese, apare și mențiunea: *copie A*. Pentru colorit și tehnica pensulației, profesorii de la Academie recomandau elevilor cu precădere artiștii școlilor venețiană și flamandă. În spiritul acestei reputații, dar mai ales pentru studiul compozițional, Aman l-a preferat pe Veronese. De altfel la Aman, viitor important pictor bataist, distingem și unele sugestii din operele unor alți artiști veronezi activi la Veneția, precum Paolo Farinati sau Bartolomeo Zelotti (în *Izgonirea turcilor la Călugăreni*, spre exemplu)¹⁹.

Aman a mai lucrat și după Rubens sau Salvador Rosa²⁰ iar printre însemnările sale se află interesante observații cu privire la tehnica lui Watteau spre pildă: „Il a adopté tout à fait le ton de Velázquez. Tout en travaillant en petit, il a la largeur de touche de l'autre en grand...”²¹. Aman a tratat copia dintr-un punct de vedere complex. Într-o primă fază, pornind de la opera finită, el reconstitua pas cu pas, compozițional și tehnic secretele geniilor picturii, conformându-se normelor învățământului academic, ce încuraja elevul să obțină o combinație între cele mai apreciate calități ale diversilor maeștri²². Pe măsură ce se înaintea către deceniile cinci și șase, accepția copiei, a procesului de copiere se modifică, nuanțându-se două categorii distincte: copia *ad litteram*, de extremă fidelitate cu originalul și copia *interpretativă*, plină de libertate în a sesiza și a recrea ideea primară, originală. Aman a realizat în acest spirit, mai târziu, în epoca sa de maturitate, copii interpretative când, lucrând după Fortuny sau Boldini²³, transforma copia într-o imagine proaspătă, intuind etapele decisive ale actului intim de creație. Este un drum pe care Aman l-a parcurs asemenea lui Eugène Delacroix, de la copia executivă la copia generativă²⁴.

¹⁸ Frédéric Reiset, *Notices, dessins, cartons, miniatures, pastels et émaux exposés ... au Musée Impérial du Louvre. Première partie: Écoles d'Italie, École allemande, flamande et hollandaise ...*, Paris, 1866; *Seconde partie: École française*, Paris, 1869.

¹⁹ *Le Dessin à Vérone*, op. cit., nr. 21 (Paolo Farinati, Verona 1524–Verona, 1606) și nr. 44 (Giovanni Battista Zelotti, Verona 1526–Mantova, 1578).

²⁰ După Rubens, *Nașterea lui Ludovic al XIII-lea*, vezi Dr. C. Istrati, op. cit., p. 36 și *Centenar ...*, nr. 122. După Salvador Rosa, *Bătălia de la Troia*, vezi Dr. C. Istrati, op. cit., p. 36 și Al. Tzigara-Samurcaș, op. cit., nr. 129, *Centenar ...*, nr. 39.

Desenul *Flagelarea lui Isus* a fost lucrat într-o perioadă de tranziție când, poate și sub autoritatea dobândită de litografie, cărbunele (le fusain) începe să concureze și să înlocuiască treptat creionul²⁵. Umbrele sunt rezolvate prin estompări și nu prin hașuri iar procesul de schimbare anunța și o profundă modificare a viziunii. Obişnuit să lucreze imitând cu fidelitate gravuri cu linii nete, în creion tare, utilizând uneori chiar penița (pentru a spori efectul iluzionist al unei linii incizate), elevul evoluează de la un sistem de reproducere osificat și lipsit de viață, spre o nouă accepție a procesului de imitație, prin sporirea intensității „efectului”. Desenul liniar, de contur („le dessin au trait”) valorat de umbre („le dessin ombré”) nu se mai obține prin hașuri dispuse aproape științific (paralele, încrucișate, oblice etc.) ci prin estompă. Unificarea delicată, catifelarea planurilor de lumină și umbră și sugestia unui clarobscur orchestrat de semitente sunt prezente precumpănitor la un coleg de atelier al lui Aman (atât la Drölling cât și la la Picot), J.J. Henner, ce a lucrat după Holbein, Correggio și Tizian. La rândul său, Aman a optat în gravură pentru interpretări după Tizian sau Bronzino²⁶.

Flagelarea lui Isus „traduce”, în conté și cretă (materii moi), efectele subțiri și tăioase de peniță, îndulcite de laviu ale originalului. Laviul albastru a fost înlocuit de hârtia tonată gri. Copia pierde din dramatismul și anvergura modelului, din reliefația atletică a corpurilor și avântul mișcării sacadate, în favoarea unei tratări picturale corecte, nu lipsită de dinamism și calde efecte luministice în sublinierea sculpturală a formelor. Desenele și schițele de maturitate vor fi însă executate cu precădere în peniță, având aspectul unor notații rapide, precipitate, de dimensiuni miniaturale, în dorința de a capta acea „première pensée” atât de prețioasă, concentrând esențialul cu ajutorul unei linii nervoase, scurte, debordând caligrafic de preaplinul forței de expresie a mâinii.

²¹ Gh. Oprescu, op. cit., p. 131 (în lb. franceză, în text).

²² Albert Boime, op. cit., cap. “The Copy”, subcap. “The Academic Copy”, nota 11 și cap. “The Copy and the Aesthetics of the Sketch”.

²³ După Fortuny, *Amatorii* („cu adnotarea: „desemn cu pană”), vezi Dr. C. Istrati, op. cit., p. 41; după Boldini, vezi Al. Tzigara-Samurcaș, op. cit., nr. 216 („Desen după Boldini – O marchiză”, în peniță), și *Centenar ...*, nr. 79 (ulei pe lemn).

²⁴ Albert Boime, op. cit., p. 128.

²⁵ Ibidem, p. 42–43.

²⁶ *Theodor Aman gravor*, /Catalog de Mariana Vida/, Muzeul Național de Artă, București, 1993, nr. 118–121.

Referitor la monogramele²⁷ pe care artistul le-a exersat cu asiduitate, inițiala ușor caligrafiată *A*, se situează printre cele mai timpurii. Nu este exclus ca, dată fiind grija cu care Aman își păstra evidența și prezenta opera, lucrarea să fi avut și un paspartu și ramă comandată special de către artist, după cum se întâlnește în cazul unor gravuri păstrate în colecția Muzeului Theodor Aman din București²⁸.

Anii de studiu în Franța se vor răsfrânge și asupra concepției sale pedagogice²⁹. Este de altfel remarcabilă tenacitatea cu care, pentru o mai bună desfășurare a învățământului artistic la Școala de Belle-Arte din București, al cărui director era, Aman a comandat copii, mulaje din ghips după sculpturi celebre, direct de la Paris, prin intermediul prietenului Alfred Fichel („Venus din Milo”, „Apollo din Belvedere”, „Antinous”, „Germanicus”, fragmente din reliefurile de pe Parthenon etc.). Din corespondența³⁰ purtată cu acesta, se deduce că

Aman urma relativ strict etapele tradiționale ale învățământului artistic, mai ales în ceea ce privește studiul desenului după litografia sau gravuri („les modèles de dessin”)³¹ și după mulaje, reactualizându-se într-un fel la 1864 criteriile după care se ghidau maestrul săi Drölling și Picot, la 1850. Totodată se poate constata că era și adeptul constituirii unui mic muzeu al copiilor pentru uzul școlii, continuând poate, ideea atât de disputatului Muzeu al copiilor³², inițiat la sugestia lui Adolphe Thiers, cu câțiva ani înainte de sosirea lui în Franța.

Datorită memoriei sale artistice prodigioase, Th. Aman se relevă o dată mai mult drept un cunoscător avizat, ale cărui aspirații umaniste se revendică din cele mai alese spirite ale Renașterii cât și de după aceea, ce i-au slujit drept model și l-au însoțit benefic de-a lungul exemplarei sale cariere artistice.

MARIANA VIDA

²⁷ Idem, p. 12.

²⁸ Vezi Dosarul Theodor Aman ..., fascicolul: „Lista de tablouri după manuscrisele lui Theodor Aman”, ce cuprinde anul, subiectul, posesorul și prețul, cât și *Theodor Aman gravor* cat. cit., cap. „Nota explicativă”, p. 24 [ramă cu profil simplu sau rotunjit, colorată cu albastru sau roșu și aur].

²⁹ Pericle Capidan, *Vremea amintirilor*, în „Arta plastică”, nr. 12, 1964, p. 582.

³⁰ Dosarul Theodor Aman ..., fascicolul „Scrisori adresate lui Theodor Aman de către prietenul său, Alfred Fichel, 1858-1864”.

³¹ Dosarul Theodor Aman ..., scrisoarea din 21.10.1864: „Vous avez dû trouver pour commencer vos dessins en

lithographie, ce qui peut les faire attendre quelque temps”.

³² Vezi Albert Boime, *Le Musée des Copies*, în „Gazette des Beaux-Arts”, vol. LXIV, octombrie 1964, p. 237-247 și Dosarul Theodor Aman ..., scrisoare din 24.11.1864: „Plus tard alors que vous prendriez la Venus de Milo et le Germanicus, mettons même dans six mois et vous auriez presque un petit Musée qu'on pourrait visiter”. Alfred Fichel a luat legătura cu ipsosarul Luvrului și cu cel al Casei Colin și, la sugestia fraților Bellu cu cel al Casei Mathieu. Deoarece Th. Aman era exigent, în dorința de a oferi tot ce era mai bun din punct de vedere calitativ dar și estetic elevilor săi, iar uscarea mulajelor și transportul cereau timp, procurarea materialului didactic a decurs anevoios.

Expoziția *Miniatura și ornamentul manuscriselor* organizată de Muzeul Național de Artă din București (martie–aprilie 1997) a revelat intenția de reconsiderare a valorii și conținutului codicologic al exemplarelor colecției.

Astfel se explică faptul că, față de edițiile precedente, datorate Corinei Nicolescu (*Miniatura și ornamentul cărții manuscrise în Țările Române, secolele XIV–XVIII*, 1964 și *Cultura bizantină în România*, 1971), a fost integral expus grupul celor treizeci de manuscrise grecești și slavone, în pofida diferenței mari cronologice (secolele XII–XIX) și valorice. S-a recuperat în acest fel atenția pentru exemplarele modeste, în favoarea unei noi direcții de studiu, antielitiste.

În sistemul de expunere au fost introduse unele repere (reproduceri fotografice, neobișnuite în muzeele lumii, care să detalieze ilustrația manuscriselor sau să ofere referințe datării; elemente disparate de ambient, cum ar fi piese de argintărie medievală târzie sau catapeteasma de la Cotroceni) a căror contribuție la acuratețea imaginii de ansamblu rămâne de stabilit.

Rășiuni de conservare a manuscriselor și imposibilitatea tehnică de a instala sursă individuală de lumină fiecărui obiect au condus la soluția obscurității medii a întregului spațiu.

Expunerile moderne, din Europa occidentală și America, recurg frecvent la obscuritate totală și luminare spectaculoasă a piesei, cu dublul avantaj al conservării și izolării privitorului cu opera, într-o sofisticată regie a contemplației.

Expoziția de la București are meritul rar al unei cercetări prealabile foarte detaliate, având drept consecință un *Catalog* al cărui prim volum publicat conține manuscrisele grecești (volumul II, cuprinzând manuscrisele slavone, fiind în curs de apariție).

Analiza critică, fără prejudecăți, a rezultatelor publicate anterior a condus la reevaluarea informației codicologice.

Lucrul a fost posibil prin efortul combinat al Lianeii Tugearu, autoarea *Catalogului* și orga-

nizatoarea expoziției, ca și al Nataliei Trandafirescu și Mihail Caratașu (paleografie) sau Gheorghe Niculescu (determinare de pigmenți).

Între contribuțiile științifice, cea mai importantă este redarea stilistică, din secolul al XVI-lea (D. Barbu, 1984) în secolul al XIV-lea, a miniaturilor *Tetraevangelului ms. 1*.

Eforturile de precizare a cronologiei *Liturghierului ms. 23*, cunoscut ca manuscrisul „lui Constantin Brâncoveanu” necesită însă contribuții suplimentare. Nu este clar de ce, în două locuri din patru, pe parcursul textului, *Constantin Voevod, Maria doamna, Stanca, Papa și Maria doamna*, sunt pomeniți în rândul morților, ca și *ieromonahul Calinic* (ale cărui calități de copist și ilustrator, nerezultând din inscripție, ar trebui consemnate ca ipotetice). Cercetări ulterioare ar putea repera cazuri similare, în care donatorii să fie menționați, în același codex, și la vii și la morți sau ar putea stabili limita în timp, până la care se acceptă, în istoria miniaturii grecești, tipul de decorație al acestui *Liturghier*. O foarte bună arhivă de imagini la care se poate recurge este constituită la Atena, de către Centrul de microfilmare a manuscriselor și documentelor grecești, al Fundației Culturale a Băncii Naționale a Greciei, unde se continuă cercetările începute de L. Politis (incluzând și un repertoriu de copii).

Un plus de acuratețe s-ar putea aduce exhaustivei informații privind manuscrisele grecești din colecția Muzeului Național de Artă din București, prin mențiunea „atelier grecesc în Țara Românească”, pentru ca identitatea stilistică a decorației să nu comporte confuzie. De altfel, opera unor mari nume de ilustratori greci este constitutivă configurației artistice din Țara Românească în prima jumătate a secolului al XVII-lea, fenomenul cunoscând prelungiri uneori dincolo de jumătatea acestui veac.

Prin *Catalogul* Lianeii Tugearu literatura română privind arta sacră, atât de vitregită în anii '80, a recuperat un „teritoriu al demnității științifice.

CONSTANȚA COSTEA

MICHAEL ILK, *Brâncuși, Tzara și avangarda românească*, Museum Boehum, Kunsthall, Rotterdam, 1997. Catalog, 150 p.

Este încă deschisă în acest moment la Kunsthall din Rotterdam – după ce din aprilie până în iunie fusese deschisă la muzeul din Bochum – expoziția Brâncuși, Tzara și avangarda românească. Autorul acestei expoziții și al catalogului este Michael Ilk, arhitect german, originar din Timișoara, pasionat colecționar al tipăriturilor românești de avangardă – reviste, cărți, afișe, invitații – care de altfel formează fondul principal în jurul căruia s-a constituit expoziția. De mai bine de treizeci de ani Michael Ilk a investit timp, răbdare, pasiune și competență în alcătuirea unei colecții care probabil nu are echivalent în străinătate, reușind în cele din urmă să convingă muzee importante să-i consacre o expoziție. Este un perfect exemplu al modului în care inițiativa particulară izbuteste să introducă în circuitul public opere și documente artistice puțin cunoscute.

Plasată sub semnul lui Brâncuși și Tzara, expoziția conține în principal reviste, afișe și cărți ilustrate, dar și opere originale printre care desene de Brâncuși concepute ca ilustrații la cărți ale lui Voronca sau Fundoianu și mai ales o suită importantă de fotografii de Brâncuși. Unele evocă ambianța celebrului său atelier și lumea care-l frecventa, altele mult mai mult decât atât. Se știe astăzi că fotografiile lui Brâncuși nu sunt pur și simplu material documentar, ci parte a operei care dezvoltă, uneori mai sugestiv decât lucrările înseși, utopicele proiecte brâncușiene. Câteva cataloage rare, scrisori, un afiș – toate rarități – sau jocul de șah confecționat de Brâncuși pe când era elev la Școala de arte și meserii, expus acum pentru prima oară, completează această suită de repere ale prezenței sale tutelare în raport cu avangarda românească.

Dintre lucrările originale cel puțin sunt neînregistrate de bibliografia românească cum ar fi, de pildă, *Construcție* din 1923 de Maxy, câteva lucrări de Perahim din anii '30, portretele lui

Claude Sernet din aceiași ani de Victor Brauner, dintre care unul amintește flagrant de celebrele portrete de la Fayum, foarte popularizate la acea vreme în Franța din noua orientare artistică neoclasică și neorealistă, în sfârșit, un desen al lui Brauner reprezentându-l pe Voronca. Pierdut era până acum și portretul lui Robert Delaunay de Milița Petrașcu, prezent în expoziție printr-o fotografie. Relațiile foarte întinse ale sculptoriței românce în lumea artistică franceză, greu de documentat astăzi, pentru că arhiva ei a dispărut, sunt spectaculos ilustrate printr-o scrisoare a Soniei și a lui Robert Delaunay către ea în legătură cu proiectul construirii unei colonii de artiști la Nesles la care urmau să participe și artiști români. La capitolul corespondență catalogul consemnează și alte scrisori pe care ne-ar fi interesat să le citim în extenso, cum ar fi corespondența lui Mattis-Teutsch cu grupul Die Abstrakten de la Berlin din 1927, scrisoarea lui Brâncuși de la New-York către Irina Codreanu din 1926 sau cartea poștală a lui Kurt Schwitters către Victor Brauner.

O extindere a cunoștințelor noastre despre avangardă aduc fotografiile. E documentată pe această cale, printr-o fotografie de Sandu Eliad, activitatea de scenograf a lui Marcel Iancu, autor al costumelor la *Moartea veselă de Evreinov* sau eforturile lui Maxy în direcția renovării artelor decorative. Legăturile de carte pentru volumele *Nord ars* de Barbu Brezianu, exemplar unic sau legătura *Paradisului statistic* de Ion Călugaru, sunt repere semnificative în acest sens. Despre constructivismul lui Victor Brauner în 1924 vorbește fotografia acestuia împreună cu Voronca, reconfigurată de ultimul printr-un desen supraadăugat cu tuș, care primește valoarea unei profesiuni de credință sau a unui manifest. Relațiile dintre Brâncuși și Brauner sunt evocate de fotografiile pe care și le-au făcut unul altuia în 1931 și care apar pentru prima oară împreună în catalogul expoziției.

Senzațională mi se pare fotografia din expoziția internațională a revistei „Contemporanul”, după știința mea singura fotografie cunoscută până acum.

Această expoziție la care au participat artiști deveniți ulterior celebri precum Klee, Arp, Schwitters, etc., despre care la vremea ei s-a scris extrem de puțin, începe cu acest prilej să fie mai bine documentată. Perseverentul colecționar a reușit chiar performanța de a găsi una dintre lucrările care a figurat la această expoziție – e vorba despre o compoziție a polonezului Mieczyslaw Szczuka.

Relațiile internaționale ale avangardiștilor români pot fi urmărite într-o serie de reviste germane, olandeze, cehe, poloneze, ungurești, frantuzești – „Der Komet”, „Der Sturm”, „Blok”, „Pasmo”, „Ma” etc. – unde apar informații despre mișcarea de avangardă de la București, reproduceri după lucrări de Marcel Iancu, Maxy sau Mattis-Teutsch. Pot fi văzute și desene originale și gravuri de Yves Tanguy concepute pentru revista UNU sau pentru *Primele poeme* de Tristan Tzara.

Catalogul, foarte bogat ilustrat, este o antologie a artei de avangardă și, în același timp, o mare vitrină cu reviste și cărți avangardiste. Extrem de utile, redactate cu acribie, sunt fișele de catalog unde revistele de avangardă sunt prezentate număr de număr cu o descriere concisă a sumarului fiecăruia. Ne sunt furnizate informații precise privind anii de apariție, tirajul, redactorii și colaboratorii. În același fel sunt prezentate cele 92 de cărți care au figurat în expoziție, de la *Tăgăduința lui Petru* de Fundoianu, din 1918, și până la cărțile suprarealiștilor de după 1940. Multe din ele sunt exemplare de autor, exemplare numerotate sau cu dedicație, adevărate rarități bibliofile.

Aceeași grijă de a face din catalog un instrument de lucru indispensabil o dovedește cronologia. Față de cronologia aceleiași perioade apărută în catalogul expoziției din 1993, „Bucureștii – anii 1920–1940 – între modernism și avangardă”, există diferențe în sensul că expoziția de la Bochum, circumscrisă la anumite aspecte ale avangardei, a făcut posibilă o investigare în detaliu a evenimentelor considerate importante și consemnarea lor aproape lună de lună. Cantitatea de informație pusă astfel în circulație este sporită și precizată considerabil. Pe de altă parte, începutul cronologiei fiind împins până la 1892, anul sosirii lui Segal la Berlin, ar fi trebuit

consemnate și alte evenimente fără de care înțelegerea modernismului în România nu e posibilă. Anul 1896 este important în primul rând pentru că are loc acum primul Salon al Independenților, în 1898 apare prima revistă de artă „Ileana”, cu program explicit modernist și internaționalist (cu toate că se numea „Ileana!”) Câțiva simbolști francezi mai puțin cunoscuți azi au participat la expoziția revistei „Ileana” din același an.

Înființată în 1902, asociația Tinerimea Artistică avea și ea un program de relații artistice internaționale, care, e drept, a fost îndeplinit doar în mică măsură. Anul 1910 nu trebuie redus doar la expunerea *Cumințeniei pământului* la Tinerimea Artistică. În jurul lui Brâncuși s-au raliat atunci artiști – Camil Ressu, Cecilia Cuțescu-Stork, Ion Theodorescu-Sion – care asimilează spiritul modernismului în diferite variante ale lui, fie că e vorba de primitivism, expresionism sau fauvism, și care l-au sprijinit prin articole polemice, cum a fost cazul Ceciliei Cuțescu-Storck. Tocmai de aceea istoricul de artă Theodor Enescu a putut defini momentul 1910 drept unul de afirmare coerentă, însoțit de luări de poziție teoretice, a modernismului în arta românească. În mod regretabil și cronologia catalogului expoziției bucureștene din 1993 ignora importanța acestui moment. Nu insist asupra acestor elemente pentru a aduce un reproș autorului catalogului care și-a limitat obiectul de studiu la tipărituri și cronologic s-a fixat asupra perioadei 1912–1947, așa cum precizează în introducere. Vreau doar să atrag atenția că informația în istoria artei circula cu dificultate și nu o dată oamenii interesați de aceleași subiecte se ignorau între ei. Cred de asemenea că măcar o reproducere după Corneliu Michăilescu, artist deloc neglijabil și al cărui nume apare de altfel frecvent în sumarele *Integralului*, precum și o fișă bio-bibliografică, ar fi completat acest admirabil catalog.

Nu în ultimul rând, textele introductive datorate lui Michael Ilk și Barbu Brezianu aduc importante precizări asupra istoricului și concepției expoziției, precum și asupra noutăților pe care le-a scos la lumină.

IOANA VLASIU

LUDMILA TOMA, *Mihai Grecu*, Chișinău, 1997.

Elaborată sub egida Institutului de Istoria și Teoria Artei al Academiei de Științe a Moldovei, monografia consacrată pictorului Mihai Grecu de către Ludmila Toma este o investigație complexă, menită să circumscrie drumul

artistic al acestei personalități de excepție și reprezentative a artei basarabene, care a polarizat în jurul lui germenii valorilor autentice, originale și durabile, în ambianța unei dezvoltări specifice, care nu a încetat însă niciodată, chiar și subteran, să fie legată și de tradițiile culturii românești, în ansamblul ei.

Structurată armonios în cinci capitole: *Formarea personalității*; *În albia tradițiilor clasice (anii 1940–1950)*; *Culoare și stil. Probleme și soluții (sfârșitul anilor 1950 – anii 1960)*; *În căutarea noilor orizonturi*; *Sinteza tradițiilor*, urmate de o încheiere și un tabel cronologic, textul urmărește în paralel viața și opera artistului (n. la Faraonovca, la 22 noiembrie 1916), de la începuturile contactului cu arta, la Cetatea Albă, la stagiile de la Baia Mare (unde a lucrat sub îndrumarea lui János Krizsán) și Balcic (unde îi cunoaște printre alții pe N. Tonitza, Iosif Iser, Henri Catargi, Lucian Grigorescu); studiile de la Academia de Arte Frumoase din București (în atelierul lui Francisc Șirato) și Școala de Arte Plastice din Chișinău (la clasa lui Moisei Gamburd), urmate apoi de perioada grea a dogmatismului, care nu a reușit să-i altereze, cu toate exigențele impuse de temele abordate, viziunea proaspătă și o cromatică plină de o particulară savoare. În această epocă, o contribuție hotărâtoare la menținerea artistului în perimetrul problematicei plastice a avut-o pictorul Ivan Hazov, profesor la Școala de Arte plastice din Chișinău. Spre sfârșitul anilor '50, după numeroase și atente studii ale artei universale, efectuate în muzee sovietice, racordate cu analiza aprofundată a esteticii lui Nicolae Grigorescu, dar și a gândirii cromatice a unor artiști ca Theodor Pallady, Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Mihai Grecu, în lucrări precum „Fetele de la Ceadâr Lunga” (1959–1960) elaborează o viziune nouă, bazată pe un tip de stilizare apropiat de Henri Matisse, constatându-se și apariția unor elemente din simplificările, abrevierile și ritmica expresivă a artei populare.

Ludmila Toma excelează (minus unele improprietăți de limbaj, care se cer înțelese obiectiv) în interpretarea unor lucrări, descifrate cu pătrundere și luminate în toate straturile semnificației lor formale și ideatice. Capitolul IV, cel mai întins, cuprinde printre altele un subcapitol consacrat procedeelor de modelare estetică (prin acestea se definesc de fapt, modalitățile de configurare ale imaginii), accentuându-se de pildă,

rolul unor efecte, rezultate din tehnologia coloranților, în potențarea forței de impact vizual a lucrărilor (de exemplu, „Marea Baltică” din 1976), ca și experimentarea picturii în relief, ca factor energetic („Dealul de aur” din 1970). Un alt subcapitol intitulat *Obiectul ca simbol*, se concentrează asupra ciclului „Porți”, ca nucleu central al propensiunii spre simbol, dovedită de Mihai Grecu, ciclu a cărui dimensiune filosofică, existențială, sprijinită pe o rafinată orchestrare cromatică, este continuată apoi de capodopere, precum tripticul „Istoria unei vieți” din 1967, cu o vigoare monumentală, esențializată, nelipsită de un tragism intrinsec, pentru a se ajunge treptat la unele picturi simili-abstracte („Variație”, 1973, Presupusa broască țestoasă”, 1973). Anii '80 aduc în creația maestrului o anume nuanțare și îmbogățire a paletelor („Bălăuca”, 1980–1986, tripticul „Anotimpurile”, 1984), culoarea fiind dominantă principală, având în același timp vocație de construcție și de atmosferizare, într-o sinteză subtilă, factuală, care îi aparține în exclusivitate, o dată cu încorporarea unor câștiguri substanțiale în domeniul limbajului plastic din experiențe anterioare. Ne însușim în totalitate concluzia autoarei acestei merituoase monografii în ce privește arta lui Grecu, care „deși diversă ca formă, își păstrează caracterul integral, ea fiind rodul căutării creatoare a unei personalități artistice complexe. În dramatica situație de separare violentă a artei basarabene de evoluția culturii române și europene, pictorul a reușit să-și păstreze integritatea spirituală și să se dezvolte liber, opunându-se tuturor presiunilor asupra individualității sale marcante”. Mai menționăm în încheiere că notele laborioase nu pot suplini lipsa unei bibliografii cât mai complete a creației lui Mihai Grecu, recent studiată într-un remarcabil eseu, pornind însă de la alte premise, și de Constantin Ciobanu (*Mitologia operei picturale. Consemnări privind creația maestrului Mihai Grecu*, în „Arta”, Chișinău, 1996, p. 109–115).

GHEORGHE VIDA

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistelor, reînnoiți abonamentele dv. În țară, revista se poate procura prin poștă, pe bază de abonament la:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie, nr. 13, sector 5, P.O. Box 5-42, București, România, RO-76117, Tel. 401-411 9008, Tel./Fax. 401-410 3983; 401-410 3448. RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, București, România. ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35-37, Sect. 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România.

Abonamentele din străinătate se primesc la EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie, nr. 13, sector 5, P.O. Box 5-42, București, România, RO-76117, Tel. 401-411 9008, Tel./Fax. 401-410 3983; 401-410 3448; RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33-57, Fax 401-222 6407, Tel. 401-618 5103; 401-222 4126, București, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35-37, Sect. 4, P.O. Box 61-170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România.

Manuscrisele, cărțile, revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”. Redacția: Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22-129, sectorul 1.

ISSN 0039 – 3983

Lei 30 000